







Die

Musikgeschichte

von

Wilhelm Langhans.



Die

Musikgeschichte

in zwölf Vorträgen

von

Wilhelm Langhans.

Zweite, wesentlich vermehrte Auflage
mit Notenbeispielen und Illustrationen.



Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1879.

Vorwort
zur zweiten Auflage.

Der Plan dieser Vorlesungen sowie die Gruppirung des Stoffes sind hier, ungeachtet beträchtlicher Erweiterung der einzelnen Abschnitte, dieselben geblieben wie in der ersten Auflage und wie in den, dem Buche zu Grunde liegenden, 1877 und 1878 von mir zu Berlin gehaltenen Vorträgen. Der Hauptzweck, den ich damals im Auge hatte, war der, die Theilnahme weiterer Kreise für die Musikgeschichte zu wecken, und zwar nicht allein durch die Betrachtung gewisser, unserm Verständniss näher liegender Epochen, sondern ihres gesammten Entwickelungsganges. Um dieses Ziel bei beschränkter Zeit annähernd zu erreichen, habe ich mich bezüglich der Träger jener Epochen begnügen müssen, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung im Allgemeinen hervorzuheben, und auf die trefflichen Biographen zu verweisen, welche jeder von ihnen in neuester Zeit gefunden hat: Bach in Ph. Spitta, Händel in Friedr. Chrysander, Gluck in A. B. Marx, Haydn in C. F. Pohl, Mozart in Otto Jahn, Beethoven in A. W. Thayer. In Betreff der weiter abseits liegenden Zeiten empfehle ich dem Leser, sofern es mir überhaupt gelungen ist, ihn durch meine knappe Darstellung zu gründlicherem Studium anzuregen, die werthvollen Werke eines Forkel, Ambros

und Fétis; ferner für specielle Beschäftigung mit der Musik des Alterthums die nicht minder verdienstvollen Arbeiten von Friedrich Bellermann, Westphal, Gevaert, Weitzmann; des Mittelalters von Heinrich Bellermann; der neuesten Zeit von Franz Brendel. Denjenigen aber, welchen der Sprung von meiner kleinen Schrift zu jenen, ihren Gegenstand mit höchster Ausführlichkeit behandelnden Autoren zu gross erscheinen sollte, wird das Handbuch der Musikgeschichte von A. von Dommer (2. Auflage 1878) sowie dessen „Elemente der Musik" und Bearbeitung von Koch's musikalischem Lexicon eine zuverlässige Stütze für ihr Studium gewähren.

Ueber die Bedenken, welche mein Hineinziehen der Gegenwart in den Kreis der Geschichtsbetrachtung bei einem Theil der Kritik erregt hat — Bedenken, deren grundsätzliche Berechtigung ich keineswegs in Abrede stellen will — glaubte ich mich auch dieses mal hinwegsetzen zu dürfen, weil die Bestrebungen unserer hervorragenden tonkünstlerischen Zeitgenossen fast durchweg von geschichtlichen Voraussetzungen ausgehen, und wir bei gründlicher Beschäftigung mit ihnen unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich der Vergangenheit zuwenden. Dass namentlich Richard Wagner als Schriftsteller wie als Dichter und Musiker zur Belebung des Interesses für die Geschichte der Musik in umfassender Weise beigetragen hat, werden auch die Gegner seiner Kunstrichtung zugeben müssen, und es schien mir schon aus Rücksicht für meine Wissenschaft geboten, sein Wirken als Künstler und Aesthetiker bei dieser Veranlassung nicht zu übergehen. Die für den Historiker nöthige Objectivität halte ich noch keineswegs dadurch für gefährdet, dass er mit der Entwickelung auch seiner Zeit enge Fühlung behält; ich halte es sogar für nothwendig, dass er die Beziehungen zwischen dem „Sonst" und dem „Jetzt" niemals aus dem Auge verliere, weil eine grosse Anzahl historischer Thatsachen nur im Lichte der

Gegenwart verständlich werden. „Es ist das Recht der Lebenden“ sagt Gustav Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit (IV. S. 492) „alle Vergangenheit nach den Bedürfnissen und den Forderungen ihrer eigenen Zeit zu deuten. Denn das Ungeheuerliche und Unerforschliche des geschichtlichen Lebens wird uns nur dann erträglich, wenn wir einen Verlauf darin erkennen, der unserer Vernunft und der Sehnsucht unseres Herzens entspricht, in gehäufter Zerstörung einen unendlichen Quell neuen Lebens, aus dem Vergehen das Werdende. Darum liebt ein Volk, welches sich seiner Gegenwart freut, auch der vergangenen Zeit zu gedenken, weil es in ihr die geworfene Saat seines blühenden Halmenfeldes erkennt.“

Berlin, Mai 1879.

W. Langhans.



Inhalt.

Beilagen.

Berichtigung.

S. 34, Zeile 8 lies: „20“ statt „21“.

Minder störende Druckfehler wie S. 2, Zeile 16 v. u.: „Indier“ statt „Inder“; „Aristoxenus“ statt „Aristoxenos“ etc. wolle der Leser selbst berichtigen.

I.

Das Alterthum.

Zur richtigen Würdigung und zum vollen Genusse der Werke des menschlichen Geistes ist es nothwendig, nicht allein diese selbst gründlich zu studiren, sondern auch die Bedingungen zu kennen, unter denen sie zur Reife gelangen konnten und mussten. Darf demnach behauptet werden, dass die Beschäftigung mit den Künsten und den Wissenschaften nur dann erfolgreich sein wird, wenn sie vom Studium des historischen Entwickelungsganges derselben begleitet ist, so gilt dies ganz besonders von der Tonkunst. Sie wird mit Recht die subjectivste unter den Künsten genannt, denn bei der Körperlosigkeit ihres Materials, des schnell verklingenden Tones, bei dem Mangel eines Vorbildes und Correctivs, wie es die übrigen Künste in der uns umgebenden sichtbaren Welt besitzen, scheint es unmöglich, den Werth eines musikalischen Kunstwerkes nach festen Regeln zu bestimmen; und in der That tritt die Meinungsverschiedenheit auf diesem Gebiete nicht selten so schroff hervor, dass zu einer Zeit und an einem Orte für schön gilt, was andere Zeiten und andere Menschen als hässlich verwerfen. Um für das musikalische Urtheil einen sicheren Boden zu gewinnen, ist daher die Geschichtsbetrachtung der einzig sichere Weg, und zwar eine solche, die sich nicht mit einfacher Kenntnissnahme der historischen Thatsachen begnügt, sondern dieselben als Wirkungen allgemeiner Principien in ihrem Zusammenhange untereinander zu erkennen sucht. So betrachtet, werden auch die scheinbar unfruchtbaren Epochen der Musikgeschichte Bedeutung gewinnen, die Bestrebungen früherer Geschlechter werden Theilnahme erwecken, selbst dann, wenn sie nicht von unmittelbarem Erfolge gekrönt waren, und wie der Vergangenheit, so wird man auch der vorwärtsstrebenden Gegen-

wart, mögen ihre Ziele immerhin noch nicht klar vor Augen liegen, ein besseres Verständniss entgegenbringen, als es ohne jenes Hülfsmittel der Fall sein würde.

Die Beschäftigung mit der Musikgeschichte darf sich jedoch nicht auf bestimmte, der Empfindungsweise der Gegenwart verwandte Zeitabschnitte beschränken, wenn sie wahrhaft nutzbringend sein soll. In der Entwickelung der Musik giebt es keine Sprünge; ja man kann sagen, dass hier der Zusammenhang der verschiedenen Geschichtsepochen noch inniger ist, als auf den übrigen Gebieten der Geistescultur. Nicht einmal die tiefe Kluft zwischen der antiken und der modernen Welt vermochte diesen Zusammenhang aufzuheben, denn die Musikformen der Griechen sind beinahe unverändert in die nachchristliche Tonkunst übergegangen und bildeten, wie weiterhin noch ausführlich gezeigt werden soll, die Grundlagen des römischen Kirchengesanges, auf welchem sich später wiederum der gewaltige Bau der modernen Musik erheben konnte.

Aber auch in noch entfernteren Zeiten, bei den ältesten Culturvölkern der alten Welt zeigen sich mannichfache Punkte, in denen sich ihre musikalische Anschauungsweise mit der der jüngeren Völker berührt — Ursache genug, um jene frühesten Culturepochen nicht gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen, wie dies in musikgeschichtlichen Arbeiten geringeren Umfangs manchmal der Fall ist. Durch das gesammte Alterthum geht der Glaube an den göttlichen Ursprung der Musik und an ihre Fähigkeit Wunder zu bewirken. Bei den Indiern gilt Brahma selbst als Schöpfer der Musik und sein Sohn Nared als Erfinder des nationalen Musikinstrumentes, der guitarrenartigen Vina, wie auch bei den Griechen der Ursprung der Lyra auf den Hermes, bei den Egyptern auf den Gott Thaut zurückgeführt wurde. Wenn nach der griechischen Sage ein Orpheus und ein Amphion durch ihren Gesang wilde Thiere zähmten und Städte erbauten, wenn die Trompeten der Israeliten die Macht hatten, die Mauern von Jericho zu stürzen, so bewirkten gewisse Melodien der Inder, dass der, welcher sie anstimmte, vom Feuer verzehrt wurde, andere vermochten die Sonne zu verfinstern, wieder andere Regen hervorzubringen, wie denn eine solche, gelegentlich einer Dürre in den Reisfeldern Bengalen's, die Bevölkerung von einer Hungersnoth befreite.

Die von den indischen Gelehrten aufgestellten Musiksysteme zeigen ebenfalls mancherlei Uebereinstimmung mit denen der

übrigen Culturvölker des Alterthums. Keinem derselben, die hervorragend begabten Griechen nicht ausgenommen, war es beschieden, die dem modernen Ohr so natürlich klingende Eintheilung der Octave in zwölf Halbtöne aufzufinden. Wie die griechische Musiktheorie, so hatte auch die indische den Viertelston, ja selbst noch feinere Intonations-Unterscheidungen und, der Mannichfaltigkeit der Intervalle entsprechend, eine grosse Zahl von Tonarten, deren der Musikgelehrte Soma nicht weniger als neunhundert und sechzig nennt. Hierbei aber sei gleich bemerkt, dass der Begriff Tonart im Alterthum ein anderer und weiterer war als heute: die Tonleitern jener Tonarten — die richtiger „Toncombinationen“ oder „Melodien“ heissen müssten — bestimmen sich theils durch den Beginn des Octavenumlaufes von verschiedenen Stufen derselben Tonleiter, wodurch z. B. aus der Cdur-Tonleiter, dieselbe von D bis d, von E bis e u. s. w. aber ohne Versetzungszeichen gesungen, sechs neue, der Intervallenfolge nach von jener verschiedene Tonarten entstehen, theils durch Modification einzelner Intervalle mittelst Erhöhung und Vertiefung, theils durch Ueberspringung gewisser Tonstufen. Wenn der Scharfsinn der Griechen es vermochte, die Menge der auf diese Weise entstehenden Varianten in ein übersichtliches System zu bringen, so war der überschwängliche Sinn der Orientalen unfähig, das Wesentliche vom Zufälligen zu unterscheiden, und ein, den unzähligen Tonverbindungen zu Grunde liegendes, allgemeines Gesetz aufzufinden*).

Im vollen Gegensatz zu der ungezügelten Phantastik der Inder steht die rationalistisch nüchterne Natur der Chinesen. Zu allen Arbeiten befähigt, bei denen emsiger Fleiss und Aufmerksamkeit den Erfolg bedingen, sind doch ihre Leistungen auf denjenigen Gebieten, wo geistiger Schwung und Phantasie den Ausschlag geben, nur von untergeordnetem Werth. Demnach konnte auch die Musik bei ihnen nicht jene erhebende und begeisternde Wirkung ausüben, wie bei den Indern, was jedoch nicht hinderte, dass sie als Gegenstand wissenschaftlichen Studiums, sowie als Mittel zur Jugenderziehung hoch geschätzt wurde. In letzterer Beziehung zeigt sich China in Uebereinstimmung mit Griechenland: „Wollt ihr wissen“ so lautet ein Ausspruch des ersten der chinesischen Weisen, des Confucius (500 v. Chr.) „ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist, so hört seine Musik“ —

*) S. Ambros, Geschichte der Musik, I. S. 51.

die gleiche Ansicht aber findet sich wiederholt bei Plato und Aristoteles ausgesprochen; und auch darin treffen die Philosophen Griechenlands mit den chinesischen zusammen, dass sie gewissen Tonfolgen eine besondere Fähigkeit zuschreiben, die Jugend zu bilden und zu veredeln, und sie deshalb unter den Schutz der Gesetze stellen. — Das Musiksystem der Chinesen unterscheidet sich von dem der Inder hauptsächlich durch seine Knappheit; schwelgten diese in einer Masse von Intervallen, die bei ihrer Kleinheit dem modernen Ohr unerkennbar sein würden, so verlieren sich die Chinesen in das andere Extrem: ihnen ist selbst die diatonische Scala nicht einfach genug, man nimmt ihr noch zwei Intervalle, die Quarte und die Septime. Wiederum aber zeigt sich hier eine Analogie der chinesischen mit der griechischen Musik, denn jene Tonleiter der Chinesen c d e g a c — welche auch C. M. v. Weber seiner Ouvertüre zu „Turandot" zu Grunde gelegt hat — findet ihr Seitenstück in der des Olympos, welcher, wie Aristoxenos berichtet, in der Mollscala die vierte und siebente Stufe unberührt liess, und, indem er die nach dieser Analogie aufgestellte Tonleiter bewunderte und sich aneignete, in derselben Melodien dorischer Tonart componirte*). Uebrigens kann das Bestreben, die strenge Diatonik zu unterbrechen, sogar bis auf die neueste Zeit verfolgt werden; noch heute lebt jene Tonleiter mit fehlender Quarte und Septime in den Volksweisen der Schotten fort, und die durch Liszt's „ungarische Rhapsodien" bekannt gewordene Molltonleiter der Zigeuner folgt mit ihrem zweimal wiederkehrenden Intervall der übermässigen Secunde dem gleichen Princip.

Das starre Festhalten am Hergebrachten, welches das geistige Leben der Chinesen in seinem Banne hielt und sie um die Früchte einer Jahrtausende alten Cultur gebracht hat, hinderte sie auch an der weiteren Ausbildung ihrer Musik; konnte es doch selbst der als Musikkenner allgemein geachtete Prinz Tsay-Yu nicht durchsetzen, dass in die oben beschriebene fünfstufige Scala die zwei fehlenden Halbtöne aufgenommen wurden; diese Töne der Tonleiter aufzwingen, so behaupteten die Gegner, heisse so viel, als der Hand einen sechsten und siebenten Finger anfügen. Dieselbe Ursache aber war es, weshalb die künstlerisch noch

*) Wie wir ebenfalls durch Aristoxenos erfahren, galt Olympos aus diesem Grunde als Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechtes, von welchem noch später (S. 19) die Rede sein wird.

ungleich reicher begabten Egypter in ihrer geistigen Entwickelung auf halbem Wege stehen bleiben mussten. Von der hohen Stellung, welche sie unter den Culturvölkern des Alterthums zeitweilig einnahmen, zeugt sowohl der Kunstwerth ihrer zahlreichen, der Nachwelt erhaltenen Monumente, als auch der Einfluss, den sie auf die wissenschaftlicheund künstlerische Ausbildung der Nachbarvölker ausübten, wie denn die berühmtesten Forscher Griechenlands, ein Pythagoras, ein Herodot und noch im vierten vorchristlichen Jahrhundert Plato die Fahrt über das Meer nicht scheuten, um der egyptischen Weisheitslehren theilhaftig zu werden. Allerdings scheint zur Zeit des Letzteren schon ein Stillstand der geistigen Thätigkeit bei den Egyptern eingetreten zu sein, wie aus der folgenden Stelle im zweiten Buch seiner „Gesetze" zu schliessen ist: „Ist es erlaubt" so wird hier gefragt „alles, was einem Dichter in einem Gedicht oder in einem Gesange schön dünkt, auch die Jugend zu lehren? — Ueberall ist dieses erlaubt, nur in Egypten nicht. — Warum aber ist dies in Egypten nicht erlaubt? — Dies ist freilich zu verwundern. Allein den Egyptern war es schon lange bekannt, dass die Jugend in den Städten nur an schöne Formen und an gute Musik gewöhnt werden müsse; wie aber diese schönen Formen und gute Musik beschaffen sein müssen, ist von ihren Priestern bestimmt, und weder Malern, noch Musikern, noch andern Künstlern ist es erlaubt, etwas Neues, von jenen einmal als schön erkannten Mustern Abweichendes einzuführen. Daher kommt es auch, dass ihre Gemälde und Statuen, die vor zehntausend Jahren verfertigt worden, in keinem einzigen Stück besser oder schlechter sind als diejenigen, welche noch jetzt gemacht werden." Damit aber war den Künsten das Todesurtheil gesprochen; denn sobald es verboten ist, über die Alten hinauszugehen, die Grenzen der Kunst zu erweitern und neuen Gesetzen Geltung zu verschaffen, so muss selbstverständlich die schöpferische Kraft erlöschen und geistige Stagnation an ihre Stelle treten. Dass bei alledem die Musik im öffentlichen und privaten Leben der Egypter einen grossen Platz einnahm, zeigen die in den Königsgräbern und auf andern Monumenten aufgefundenen bildlichen Darstellungen von Sängern und Instrumentisten, bald einzeln, bald zu Chören und Orchestern vereint, wie auch die Mannichfaltigkeit der dort abgebildeten Instrumente, unter denen die mit einer grossen Zahl von Saiten versehene Harfe am häufigsten erscheint und auf den üppigen, prächtigen Charakter der Musik schliessen lässt. Doch konnten alle Anstrengungen, die Musik nach

aussen hin zu bereichern, für den Mangel an innerer Triebkraft keinen Ersatz bieten. In der Geschichte der Musik darf Egypten nur eine untergeordnete Stelle einnehmen, verglichen mit den Hebräern und Griechen, den beiden Völkern des Alterthums, die zwar von den Egyptern die Anregung zur geistigen Thätigkeit empfingen, bald aber durch eigene Kraft ihr Vorbild auf die eine oder die andere Weise weit überflügeln sollten.

Der Einfluss, den Egypten auf die griechische Cultur ausgeübt, tritt besonders deutlich hervor an den Werken der bildenden Kunst aus der frühesten Entwickelungszeit Griechenlands, u. a. bei dem sogenannten Apollo von Tenea, der ganz und gar den egyptischen Typus zur Schau trägt. Noch bedeutender muss dieser Einfluss auf die Bildung des jüdischen Volkes gewesen sein, dessen Stammväter als arme Nomaden zu den Egyptern geflüchtet, und Jahrhunderte lang bei ihnen in einem Abhängigkeitsverhältniss zu verweilen gezwungen waren. Während der kurzen nationalen Selbständigkeit, welcher sich die Hebräer später erfreuten, entwickelte sich auch bei ihnen eine eigene Kunst, deren Bedeutung für den Cultus wie für das gesellige Leben aus den darauf bezüglichen zahlreichen Mittheilungen des alten Testamentes unzweifelhaft hervorgeht. Diesem zeitweiligen Aufschwunge folgten jedoch wieder Jahrhunderte der politischen Abhängigkeit von verhältnissmässig hochcivilisirten Völkern, während welcher Zeit die künstlerischen Errungenschaften jener kurzen Freiheitsepoche allmählich verloren gehen mussten, bis endlich die alles überfluthende griechische Cultur auch dem Judenthum ihren Stempel aufprägte. Allerdings haben die Hebräer mit einer in der Völkergeschichte seltenen Consequenz eine bestimmte Seite ihres Wesens ausgebildet; ihr, mehr auf den inneren Menschen als auf das äussere Leben gerichteter Sinn, die dadurch erzeugte reinere und höhere Weltanschauung, welche allen ihr feindlichen Einwirkungen der Nachbarvölker gegenüber standhielt, sie zeugen genugsam von der Eigenartigkeit des hebräischen Volksgeistes und rechtfertigen die Theilnahme, welche man zu allen Zeiten für seine Entwickelungsgeschichte bewiesen hat. Gerade diese Eigenschaften der Hebräer aber sind es, die bezüglich ihrer künstlerischen Begabung Zweifel erregen müssen; übrigens kann ein ins Einzelne gehendes Studium der althebräischen Tonkunst schon deshalb kein lohnendes sein, weil über die Beschaffenheit derselben von den gleichzeitigen Schriftstellern so gut wie nichts mitgetheilt ist, und es ausserdem an Monumenten, wie solche von der Geschichte

anderer Völker Nachricht geben, im jüdischen Lande gänzlich mangelt*).

Ist demnach von der hebräischen Musik nur mittelbar, durch das Studium der egyptischen und babylonischen Alterthümer, ein einigermassen klares Bild zu gewinnen, so haben wir von der Musik der Griechen durch ihre Schriften und Monumente unmittelbare und reichliche Kunde. Unter ungleich günstigeren Bedingungen als die Hebräer konnten sie es unternehmen, die von den Egyptern überkommenen Elemente der Künste und Wissenschaften in nationalem Sinne auszubilden. Ihrem gelehrigen Naturell kam die geographische Lage ihres Landes zu Hülfe; die Leichtigkeit des maritimen Verkehrs veranlasste sie schon früh, zum Zwecke des Austausches materieller und geistiger Güter mit den ihnen an Bildung theilweise überlegenen Küstenvölkern des Mittelmeeres in Verkehr zu treten. Dieser Verkehr sollte auch der Ausbildung ihrer musikalischen Anlagen zum Vortheil gereichen; zur theoretischen Speculation empfingen sie die Anregung vornehmlich von Egypten her, wo schon in frühester Zeit die Musik in Verbindung mit mathematischen und astronomischen Forschungen gepflegt war; auf ihre praktische Musik dagegen wirkten in erster Reihe die Beziehungen zu Kleinasien, denn von hier erhielt Griechenland mit dem Weinbau und dem Dionysos-(Bacchus-)Cultus auch die mit demselben verbundene wild-leidenschaftliche, von scharf und weit tönenden Blasinstrumenten begleitete Musik. Indem nun diese mit der heimischen, auf strenges Maass gerichteten Musik verschmolz, rief das Zusammenwirken ihrer verschiedenartigen Elemente jene nationale Tonkunst ins Leben, von deren erhebender Kraft die Schriftsteller der Alten vielfach Zeugniss ablegen, und die ihre höchste Wirkung in der Tragödie erreichte.

Nimmt man die Meinung Westphal's**) als die richtige an, nach welcher in der antiken Tragödie nicht nur die Chöre, sondern auch die Einzelreden und Dialoge musikalisch vorgetragen wurden, und sie jedenfalls „unserer modernen Oper weit näher stand als unserm recitirenden Schauspiel", so darf diese Kunstgattung mit Recht die besondere Aufmerksamkeit des Musik-

*) Als einziges Monument des hebräischen Alterthums kann das im Inneren des römischen Titus-Triumphbogens abgebildete Relief gelten, wo im Zuge der gefangenen Juden neben anderen Heiligthümern des Tempels von Jerusalem auch das unter dem Namen Schofar oder Keren im alten Testament erwähnte Metallblasinstrument der Juden getragen wird.

**) R. Westphal, griechische Rhythmik und Harmonik I. S. 18.

historikers beanspruchen. Ihre Entwickelungsgeschichte ist mit wenigen Worten skizzirt. Ihren Ursprung nimmt sie nach der Darstellung Droysen's (in dessen Didaskalien zum „Aischylos“ S. 510 ff.) von den zur Zeit der Weinlese dem Dionysos zu Ehren gefeierten Festen, bei welchen dem Gotte unter begeisterten Gesängen ein Bock geopfert wurde — wie auch der Name „Tragödie“ (aus „Tragos“ der Bock und „Ode“ der Gesang zusammengesetzt) wörtlich „Bocksopfergesang“ bedeutet. Chorgesänge und Tanz der als Satyrn vermummten Festtheilnehmer, deren Führer in den Pausen die Leiden des Gottes singend erzählte, bildeten den Hauptcharakter dieser ländlichen Feste, welche mit zunehmender Civilisation die Aufmerksamkeit auch der Städter auf sich lenkten und nun bald eine künstlerische Gestalt gewannen. Thespis (um 600 v. Chr.) war der erste, welcher ihnen ein dramatisches Element beimischte, indem er den Erzähler zum Chor in eine bestimmte Beziehung brachte; auch regelte er die Bewegungen des Chors und gab ihm ein dem Stoffe der Handlung entsprechendes Costüm. Fanden diese künstlerischen Neuerungen des Thespis auf einer Seite heftige Gegner, z. B. in dem Gesetzgeber Solon, so scheint doch das grosse Publicum sein Streben anerkannt zu haben, wie sich aus seinen Kunstreisen schliessen lässt, bei denen er seine Requisiten auf einem Karren mit sich geführt haben soll — jenem Thespiskarren, dessen Andenken als Symbol einer wandernden Schauspielertruppe noch bis heute erhalten ist.

Es bedurfte noch einer Reihe von Fortschritten, bis die Tragödie zu jenem Grade äusserer und innerer Vollendung gelangte, in welcher wir sie zur Zeit des Aischylos finden. Alle Vervollkommnungen aber, die sie während jener Entwickelungsjahre erfuhr, die Ausbildung der Tanz- und Geberdenkunst, die Einführung eines zweiten Schauspielers und damit des Dialoges, der Gebrauch der Maske und des Kothurns, welche nöthig schienen, um die äussere Erscheinung mit den erhabenen Vorstellungen, die man sich von den Heroen machte, in Einklang zu bringen — alles dies genügt nicht, um die gewaltige Wirkung zu erklären, welche die Tragödie des Aischylos auf die Gemüther der Griechen ausübte. Diese Wirkung hat vielmehr ihre eigentliche Ursache in dem nationalen Aufschwunge Griechenlands als Folge der heldenmüthig durchgekämpften Perserkriege, sowie in der tiefreligiösen Empfindungsweise des griechischen Volkes, welches die ursprüngliche Bedeutung der Tragödie als einer gottesdienstlichen

Handlung damals noch nicht vergessen hatte. Die auf Erforschung der göttlichen Dinge gerichtete Philosophie jenes Zeitalters, der dichterische Schwung, mit dem sie ihre Lehren zur Darstellung brachte, nährte die Begeisterung des Volkes für das Hohe und Erhabene, und wie sich Dichten und Denken, unter den Thätigkeiten des Geistes die polarisch entgegengesetzten, in den Werken der Philosophen begegneten, so auch in den Dramen des Aischylos. Erinnert man sich noch, dass er selbst wiederholt auf dem Schlachtfelde sein Leben für die Ehre seines Vaterlandes eingesetzt hat, so begreift man die Strenge seiner ethischen Anschauungen, sein Festhalten an dem Berufe des Dichters „die Bürger Tugend und Recht zu lehren". So wenig als die Propheten Israel's ihre mächtigen Mahnungen — bemerkt Droysen — dichtete er seine Dramen um der Aesthetik willen. Sie waren ihm Predigten an sein Volk, und erst so verstanden, hat der Ernst seiner Gedanken, die dunkle Pracht seiner Sprache, die tief leidenschaftliche Ruhe seiner Weltanschauung ihre ganze Kraft.

Es war nothwendig, ein Bild des *Dichters* Aischylos zu entwerfen, um eine Vorstellung von seinen Verdiensten als *Musiker* zu gewinnen, da bezüglich des letzteren nichts weiter bekannt ist, als dass er auch der Componist seiner Dramen war, wie überhaupt das Alterthum mit dem Worte „Poët" (Poietes) stets nur denjenigen bezeichnet, welcher die Thätigkeit des Wort- und Tondichters in seiner Person vereint. Ueber die Beschaffenheit seiner Musik können wir uns nur vermuthungsweise äussern, dürfen jedoch mit einiger Sicherheit annehmen, dass sie, bei engem Anschluss an die Rhythmik des Verses unserm Recitativ oder auch der Recitation der römischen Liturgie ähnlich gewesen ist, deren Formeln dem Tonfall des gewöhnlichen Sprechens nachgebildet sind und in uralten Traditionen wurzeln. Wenn demnach die Musik der Aischyleischen Tragödie an Mannichfaltigkeit und Selbständigkeit mit der modernen schwerlich zu vergleichen ist, so wurde dieser Mangel der Tonsprache durch den Reichthum an musikalischen Elementen in der Wortsprache (auf ihrer damaligen Ausbildungsstufe) ohne Zweifel ausgeglichen, ja, man darf annehmen, dass die künstlerische Wirkung der Dramen des Aischylos hauptsächlich dem Gleichgewicht zuzuschreiben ist, welches zwischen der Gefühls- und der Begriffssprache, zwischen Ton und Wort herrschte, ein Verhältniss, welches nur zu einer Zeit möglich ist, wo beide durch den Grad ihrer

Ausbildung noch nicht gezwungen sind, besondere Wege einzuschlagen*).

Jedoch nicht lange sollte dies Gleichgewichtsverhältniss bestehen. Schon bei Sophokles weicht die „dunkle Pracht" der Aischyleischen Dichtung einer klareren, bestimmteren Ausdrucksweise, Euripides aber zeigt sich so überwiegend als Wortdichter, dass sein Entschluss begreiflich wird, die musikalische Composition seiner Tragödien einem Andern, einem Fachmusiker zu überlassen. Im engen Zusammenhange mit dieser dichterisch-musikalischen Wandlung steht die, um Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. eingeschlagene Richtung der griechischen Philosophie. Die nunmehr zur Geltung gekommene sophistische Philosophie betrachtet nicht mehr, wie die vorangegangenen Schulen, das Weltall im Grossen und Ganzen, sondern den Menschen für sich allein genommen als würdigstes Object der Forschung; um aber die Menschenseele zu ergründen, bedarf es vor allem einer dazu geeigneten Sprache, und die Ausbildung einer solchen, sowie der Grammatik, der Kunst des folgerichtigen Denkens und des mündlichen Gedankenaustausches (der Logik

*) Als musikalische Elemente der Sprache sind die sogenannten Onomato-Poetica anzusehen, d. h. Worte, die durch ihren Klang allein ihre Bedeutung kundgeben, wie z. B. „heulen" „rauschen" „Blitz" „Donner", im Gegensatz zu denjenigen, deren Bedeutung auf Convention beruht, und die uns erst in Folge der Erziehung verständlich werden, wie alle, nicht zu jener Gattung gehörigen. Die Entwickelungsgeschichte der Sprache zeigt, wie mit zunehmender Ausbildung derselben das erstere Element von dem zweiten mehr und mehr verdrängt wird. „Im ersten Anfange" sagt R. Wagner in seiner Abhandlung „Zukunftsmusik" (Gesammelte Schriften und Dichtungen VII, S. 149) „fiel die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjectiven Gefühle davon zusammen, und die Annahme, dass die erste Sprache der Menschen eine grosse Aehnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muss, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjectiv gefühlten Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstracteren Sinne in der Weise, dass endlich eine nur noch conventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Construction gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde." Es bedarf keines Beweises, dass eine, auf solcher Ausbildungsstufe angelangte, gleichsam halb erstarrte Sprache dem Aufschwunge der dichterischen Phantasie ungleich weniger günstig ist, als im Zustande jugendlicher Biegsamkeit, und dass die Wiederbelebung der ihr verloren gegangenen „musikalischen" Bestandtheile für die Dichtkunst, namentlich wenn dieselbe zur Vereinigung mit der Tonkunst bestimmt ist, in hohem Grade förderlich sein muss. (Vgl. die Anfänge der französischen Oper, Cap. VII.).

und der Dialektik) musste den Jüngern der Sophistik zunächst am Herzen liegen. Diese Bestrebungen hatten den doppelten Erfolg, die Wissenschaft zu fördern und die Beziehungen des Menschen zum Menschen immer inniger zu gestalten; andererseits ist es nicht unbegründet, wenn das Prädicat „sophistisch“ heutzutage fast nur noch in tadelndem Sinne angewendet wird; denn in dem Maasse, wie die Fertigkeit in diesen Denk- und Redekünsten und die Freude an ihrer Ausübung zunahm, wurde bei den Sophisten die Virtuosität so sehr zur Hauptsache, dass die Sprache, statt zur Erforschung der Wahrheit, nicht selten zu dialektischen Scheingefechten dienen musste. Wie sehr um diese Zeit die Beredtsamkeit sich selbst Zweck geworden war, beweist die Thatsache, dass einer jener Rede-Virtuosen es auf seinen Kunstreisen unternahm, in zwei aufeinander folgenden öffentlichen Vorträgen das eine Mal für, das zweite Mal gegen eine und dieselbe Sache zu sprechen.

Die Musik konnte in Folge dieser Wendung nicht länger die hohe Stellung behaupten, welche sie bis dahin im Leben der Griechen eingenommen. Die Sprache bedurfte für die Ziele, welche sie jetzt verfolgte, nicht mehr die Mitwirkung des musikalischen Tones. Inzwischen aber hatte auf dem Gebiete der Tonsprache ein ähnlicher Entwickelungsprocess stattgefunden: eine neue Gattung der Poesie, die nach dem Instrument, dessen sich die Dichter zur Begleitung bei ihrem Vortrage bedienten, die lyrische genannt wurde, war bei den Griechen, besonders bei den an der kleinasiatischen Küste wohnhaften Ioniern zu hoher Blüthe gelangt. Im Gegensatz zu den Chorgesängen, welche die Empfindungen einer Allgemeinheit zum Ausdruck bringen, gelangen in den Dichtungen der ionischen Lyriker, eines Arion, einer Sappho, eines Anakreon, die individuellen Gefühle, die Stimmungen der vielfach bewegten Einzelnseele zu künstlerischer Darstellung. Hier konnte und musste die Musik eine ungleich wichtigere Rolle spielen als in den übrigen Gattungen der Dichtkunst; hier zeigte es sich, dass sie in der Fähigkeit, die geheimsten Regungen der Seele auszudrücken, der Wortsprache überlegen war. Und wie die Sprache bei immer zunehmender Ausdrucksfähigkeit die Genossenschaft der Musik entbehren konnte, so begann auch diese jetzt sich von der Sprache zu scheiden, um fortan ihre eigenen Wege zu gehen — nach Herder's Ausspruch „eine für das unbewehrte menschliche Geschlecht gefährliche Scheidung; denn Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen;

sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise, Gefühle, wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Fluth künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweiser oder Leiter finden.“*) Von nun an entwickelt sich die Instrumentalmusik als eine besondere Gattung; Lyra und Aulos — gewöhnlich durch „Flöte“ übersetzt, der Form und dem Klange nach aber mehr unserer Clarinette oder Oboe entsprechend — erscheinen als Soloinstrumente bei den musischen Wettkämpfen, und bei einem der pythischen Spiele feiert das Instrumental-Virtuosenthum in der Person des Auleten Sakadas, der es sogar unternahm, dên Kampf Apollo's mit dem Drachen in Tönen darzustellen, einen glänzenden Triumph.

Um die kurze Dauer der Blüthezeit der griechischen Kunst völlig zu erklären, muss noch einmal auf die Wirkungen der sophistischen Philosophie und ihre dem Skepticismus nahe verwandten Grundsätze hingewiesen werden. „Der Mensch ist das Maass aller Dinge. Wie einem Jeden ein Jegliches scheint, so ist es für ihn. Es giebt nur relative Wahrheit. Die Existenz der Götter ist ungewiss“ — so lautet die Behauptung eines ihrer Häupter, des Protagoras; nichts aber konnte der künstlerischen Begeisterung feindseliger sein, als die hier ausgesprochene principielle Neigung zum Zweifel; besonders musste das Ansehen der ihrem Ursprung gemäss als gottesdienstliche Handlung geltenden Tragödie sinken, in dem Grade wie der religiöse Glaube im Volke erschüttert wurde. Nachdem gar mit Ausgang des peloponnesischen Krieges (404 v. Chr.) die Hegemonie in Griechenland von Athen an Sparta übergegangen war, schwand die Kunst-schöpferische Kraft des griechischen Volkes mehr und mehr, und sie erlosch völlig mit dem Verlust der nationalen Selbständigkeit in Folge des Sieges Philipps von Macedonien bei Chäronea (328 v. Chr.). Das Conserviren dessen, was frühere Geschlechter geschaffen, wird nun die Aufgabe des griechischen Geistes; an Stelle des Dichtens tritt das Denken, an Stelle der künstlerischen Praxis die Theorie und Systembildung. Auch die musikalische Theorie findet ihre Vertreter, unter denen der bedeutendste Aristoxenus, mit dem Beinahmen „der Musiker“, der erste, welcher das Gehör als den allein maassgebenden Richter über die Tonverhältnisse annahm, im Gegensatz zu der Schule des Pythagoras, die, wie überall so auch in der Tonkunst, die Zahl als ordnendes Princip

*) Herder „Zur schönen Literatur und Kunst“. Theil XVI. S. 33.

ausschliesslich gelten liess. Von den damals entstandenen Musiksystemen wird später, beim Uebergang zur modernen, aus ihnen hervorgewachsenen Musik, das Wichtigste mitgetheilt werden; für jetzt möge unsere Uebersicht der musikalischen Leistungen des Alterthums mit dem Römerreiche ihren Abschluss finden.

War es der Beruf Griechenlands gewesen, der Welt als Vorbild und Lehrer den Weg zu zeigen — wie sich der Redner Isokrates einmal ausdrückt — so ging das Bestreben der Römer in erster Linie auf die Erringung und Befestigung der materiellen Herrschaft. Demgemäss waren es vor allem praktische und politische Aufgaben, deren Lösung sie beschäftigen musste, die künstlerischen konnten daneben keine Berücksichtigung finden. Und als sie endlich ihr letztes Ziel, die Beherrschung aller ihnen bekannten Völker der Erde erreicht hatten, da war es zu spät, das auf idealem Gebiete Versäumte nachzuholen: Rom musste sich zu allen Zeiten begnügen, seine künstlerischen Bedürfnisse durch Anleihen bei fremden Völkern, vor allen bei Griechenland zu befriedigen. Dies geschah nun allerdings zur Kaiserzeit in grossartigem Massstabe; wie der Erdkreis geplündert wurde, um die Werke der bildenden Kunst aller Schulen und aller Länder auf den öffentlichen Plätzen und in den Palästen Rom's massenhaft aufzuhäufen, so wurde die Stadt ein Sammelplatz auch der Musiker aller dem Weltreiche unterworfenen Nationen. Der Sinn für Massenwirkungen scheint beim musikalischen Publikum Rom's vorherrschend gewesen zu sein, denn schon aus der Zeit Julius Cäsar's berichtet Suetonius, dass während einer öffentlichen Feierlichkeit einmal zwölftausend Sänger, Sängerinnen und Spielleute in der Stadt geweilt haben; und Horaz klagt zur Zeit des Augustus, „dass die bescheidene Flöte mit wenigen Löchern, welche den Vätern genügt habe, bei der Grösse der Schauspielhäuser seiner Zeit den lärmenden Instrumenten habe weichen müssen."

Kann nun diese, auf gewaltsamen Effect zielende Musikrichtung keinerlei Theilnahme erwecken, so muss es geradezu Ekel erregen, wenn die Kunst derart in den Staub gezogen wird, wie es unter dem Kaiser Nero der Fall war, der unter anderen Manien bekanntlich auch die hatte, als Virtuose im Gesang und auf der Kithara öffentlich zu glänzen. Seine Stimme war so klanglos und sein Vortrag so abscheulich, dass bei seinem ersten Auftreten (60 n. Chr.) die Zuhörer nicht wussten, ob sie lachen oder weinen sollten, und dass es nur mit Hülfe einer wohlorganisirten Claque möglich war, die Missfallens-Aeusserungen zu ersticken.

Später unternahm er eine Kunstreise nach Griechenland, wo er sich mit allen nur verfügbaren Preisen krönen liess, ohne auf irgend welchen Widerstand zu stossen — ein trauriger Beweis für die Entsittlichung, die auch auf diesem, einstmals von den Musen geweihten Boden Platz gegriffen hatte. Bald danach aber sollte Nero's abenteuerliche Künstlerlaufbahn ihr Ende erreichen: Im Jahre 60 n. Chr. wurde Galba zum Imperator ausgerufen, und ihm blieb nichts übrig, als sich — im Alter von dreissig Jahren — selbst den Tod zu geben, ein Leben zu beschliessen, welches nicht nur ihm zur Schmach gereichte, sondern auch seinen Zeitgenossen, deren Servilität selbst nicht in ihrem künstlerischen Gewissen eine Grenze fand.

Unter solchen Umständen konnte es für die Menschheit nur ein Gewinn sein, wenn die Fackel der antiken Cultur, die so lange der Welt geleuchtet, endlich erlosch, wenn der römische Koloss beim ersten Anprall der von Norden einbrechenden Barbaren in Trümmer fiel. Zwar musste eine Jahrhunderte lange Dunkelheit dem von Griechenland ausgestrahlten hellen Lichte folgen, doch sollten während dieser Zeit des scheinbaren Stillstandes neuer Geist und neue Formen zur Entwickelung gelangen, und ganz besonders in Bezug auf die Musik bewährt sich in diesem Falle Schiller's Wort:

> Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
> Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

II.

Die Musik der ersten christlichen Zeiten.

Die gewaltige Umwälzung, welche mit Einführung und Verbreitung des Christenthums auf allen Gebieten des geistigen Lebens stattfand, musste nothwendiger Weise auch eine gründliche Veränderung der Kunstanschauungen im Gefolge haben; doch giebt sich hier der neue Geist anfänglich nur in schüchterner Weise kund: wie sich Griechenland im Kindheitsstadium seiner künstlerischen Entwickelung aufs engste an Egypten angeschlossen, so lehnt sich jetzt die frühchristliche Cultur an die der Griechen an. Auch in dieser Epoche ist es die bildende Kunst, welche uns den sicheren Beweis für die völlige Abhängigkeit des jüngeren vom älteren Culturvolke liefert; die Malereien der römischen Katakomben, in denen die ersten Christen sich zu gottesdienstlichen Zwecken versammelten, zeigen durchweg die bekannten Figuren und Situationen der antiken Mythologie und Sage zur Darstellung biblischer Vorgänge verwendet; Orpheus, die wilden Thiere zähmend, wird hier durch geringe Modificirung zum Daniel in der Löwengrube; der bocktragende Hermes (Kriophoros), ein von den griechischen Künstlern vielfach reproducirter Typus, zum guten Hirten, der das verlorene Lamm auf den Schultern heimträgt; Jonas und der Wallfisch, der ihn ausgespieen, sind kaum vom Arion und seinem Delphin zu unterscheiden. In der Musik der ersten Christen einen höheren Grad von Selbständigkeit anzunehmen, wäre in keiner Weise berechtigt; die Zeugnisse der gleichzeitigen Schriftsteller sind, in Ermangelung musikalischer Dokumente aus jener Epoche, hinreichende Beweise des Gegentheils; denn wenn der jüngere Plinius von den Christengemeinden seiner Zeit berichtet „dass sie Christo, gleich wie einem Gotte, einen Wechselgesang singen“, und der in Alexandrien lebende jüdische Gelehrte Philo von den Therapeuten und Essäern, zweien

noch von den Aposteln selbst zum Christenthum bekehrten Secten erzählt, sie haben ihren Cultusgesang mit religiösen Gesten, mit Vorwärts- und Rückwärtsschreiten begleitet, so deutet alles dies auf ein unmittelbares Anknüpfen an die Musik und Geberdekunst der griechischen Tragödie. Wohl darf angenommen werden, dass von Anbeginn der christlichen Zeit eine Vereinfachung der immer üppiger gewordenen griechischen Musik den Jüngern der neuen Religion am Herzen gelegen hat — einer der ersten Kirchenväter, Clemens von Alexandrien (gegen Ende des zweiten Jahrhunderts) untersagte deshalb den Mitgliedern seiner Gemeinde den Gebrauch der chromatischen Tonfolgen beim Kirchengesange — im Grossen und Ganzen jedoch darf man im Gesange der ersten Christen nur ein, wenn auch von neuem Geist erfülltes, so doch der Form nach getreues Abbild der antiken Musik vermuthen.

Auch die Einführung des Christenthums als Staatsreligion durch Kaiser Constantin d. Gr. im Jahre 333 n. Chr. konnte einen Umschwung der musikalischen Verhältnisse nicht bewirken; selbst unter den, durch die Völkerwanderung (375 n. Chr.) völlig veränderten politischen Zuständen erscheint die Macht der griechischen Bildung noch ungebrochen. Dass die Zeit noch nicht gekommen war, sie mit einer andern zu vertauschen, dies mochten die sogenannten Barbaren recht wohl empfinden; denn mit wenigen Ausnahmen fehlte es ihnen keineswegs an Ehrfurcht vor der Cultur der alten Welt, wie auch sie im Durchschnitt weit weniger für die damals verübten Zerstörungen und Verwüstungen verantwortlich zu machen sind, als vielmehr die, durch Jahrhunderte der Corruption entsittlichten Römer selbst, bei denen Habsucht und Leichtsinn jedes Gefühl der Pietät für ihre ruhmvolle Vergangenheit erstickt hatten. Von allen Völkern aber, die um Mitte des ersten nachchristlichen Jahrtausends Italien überflutheten, verdienen die Gothen, als das unstreitig begabteste unter ihnen, die meiste Beachtung; insbesondere war die Herrschaft ihres Königs Theodorich (gest. 520 n. Chr.) in jenen Zeiten wilder Gährung von heilsamem Einfluss auf die Neugestaltung der Verhältnisse. Auch in der Musikgeschichte verdient sein Name genannt zu werden; an seinem Hofe lebten die Musiksschriftsteller Boëtius und Cassiodor, die letzten wissenschaftlichen Vertreter des Alterthums; der erstere noch bis zum Ausgange des Mittelalters als musikalische Autorität hoch angesehen, wiewohl er nur als Uebersetzer und Erklärer der älteren griechischen Musikschriftsteller auftrat, der andere, Cassiodor, schon den christlichen Schriftstellern zu-

zurechnen, insofern wenigstens, als er sich in seinem Alter zum Christenthum bekannte. Dass der Ruf Theodorich's als eines kunstverständigen Herrschers weit über die Grenzen seines Reiches hinausdrang, beweist u. a. die an ihn gerichtete Bitte des Frankenkönigs Chlodwig, ihm einen Kitharöden zu senden, welcher die in Italien blühende Kunst des Gesanges mit Begleitung der Kithara auch in seinem Lande heimisch mache. Boëtius war es, der unter den schmeichelhaftesten Complimenten von Theodorich den Auftrag erhielt, den dazu geeigneten Künstler auszuwählen.

Mit Boëtius, der später bei seinem König in Ungnade fiel und, der Theilnahme an einer Verschwörung der römischen Nationalpartei gegen die Gothenherrschaft angeklagt, in Pavia hingerichtet wurde (524 n. Chr.) hatte die culturhistorische Mission des Alterthums ihren Abschluss gefunden. Bevor wir uns jedoch den nun beginnenden musikalischen Neubildungen zuwenden, sei noch des ihnen zu Grunde liegenden griechischen Musiksystems in Kürze erwähnt. Die Grundlage dieses Systems bildet nicht, wie beim modernen, die Octave, sondern eine Reihe von vier Tönen im Umfange einer reinen Quarte, das Tetrachord, dessen Ursprung von der viersaitigen Lyra herzuleiten ist. Das Tetrachord, welches stets zwei Ganzton-Intervalle und ein Halbton-Intervall enthält, heisst, je nach der Stellung dieses Halbtones, dorisch (wenn er in der Tiefe liegt, z. B. EF—G—A), phrygisch (wenn er in der Mitte liegt, z. B. D—EF—G) oder lydisch (wenn er in der Höhe liegt, z. B. C—D—EF). Aus der Zusammensetzung zweier dorischer, phrygischer oder lydischer Tetrachorde entstehen die gleichnamigen Octavengattungen (Harmonia), zu denen in der Folge noch vier weitere, mit den übrigen Tönen der diatonischen Scala beginnende, hinzukommen. Während bei dieser Zusammensetzung die beiden Tetrachorde durch ein Ganzton-Intervall getrennt sind, kann ihre Verbindung auch in der Weise erfolgen, dass der höchste Ton des tieferen Tetrachords zugleich der tiefste des höheren Tetrachords ist, und dies Verfahren auf das dorische Tetrachord angewendet, gab zu einer neuen Systembildung Anlass: indem man nämlich der dorischen Octavengattung EFGA—HCDE ein Tetrachord in der Tiefe (HCDE) und eines in der Höhe (EFGA) ansetzte, und schliesslich diese, aus zwei Tetrachord-Paaren gebildete Tonreihe durch das tiefe A (den sogenannten „hinzugenommenen“ Ton, Proslambanomenos) ergänzte, hatte man eine zwei-octavige Mollscala gewonnen, ein System, welches sich dem Wesen nach dadurch von den Octavengattungen unterscheidet, dass es (wie auch

die moderne Dur- und Mollscala) auf jeden der zwölf Halbtöne der Octave transponirt wird, ohne dass sich die Intervallenfolge verändert, wie dies ja bei den Octavengattungen verschiedener Tonhöhe der Fall ist. Zu dem sogenannten *vollendeten System* (systema teleion) wird diese *Transpositionsscala* (Tonos) durch Hinzufügung noch eines fünften Tetrachords, welches mit dem Stamm-Tetrachord EFGA in der erwähnten engen Weise verbunden wird (ABCD) und die, bei der Begegnung jener beiden Tetrachord-Paare entstandene Lücke (das Ganzton-Intervall AH) ausfüllt, zugleich aber auch die Möglichkeit giebt, in andere Tonarten (zunächst in die Unterdominante) zu moduliren.



Der bei letzterer Art der Verbindung zweien Tetrachorden gemeinsame Ton heisst *Synaphe* (Berührungspunkt), die im andern Falle entstehende Lücke *Diazeuxis* (Trennung). Demgemäss heisst das Tetrachord, welches durch das Ganzton-Intervall von dem benachbarten tieferen getrennt ist, *diezeugmenon* (divisarum, der getrennten) das eingeschobene aber *synemmenon* (conjunctarum, der verbundenen sc. Saiten oder Töne).

Hiermit sind die Hauptpunkte bezeichnet, in welchen die griechische Musiktheorie mit der der christlichen Zeit zusammentrifft, denn die Octavengattungen blieben noch Jahrhunderte lang, bis zwei von ihnen, die ionische (unser Dur) und die aeolische (unser Moll) zur Herrschaft gelangten, sämmtlich in Gebrauch und haben sich in der katholischen Kirchenmusik sogar bis heute erhalten.*) Im Uebrigen ist noch als ein wesentlicher

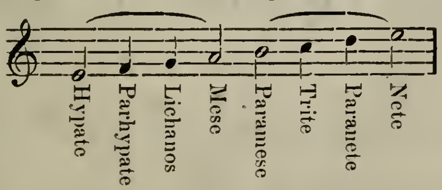
*) Das Bedürfniss einer Reduction der sieben Octavengattungen auf zwei besonders charakteristische wurde erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts völlig befriedigt, doch scheint es zu allen Zeiten vorhanden gewesen zu

Unterschied der antiken von der modernen Musik die ungleich grössere melodische Mannichfaltigkeit der ersteren hervorzuheben. Wenn die Griechen eine Harmonie im heutigen Sinne, d. h. Mehrstimmigkeit, nicht kannten, so scheint dafür ihr Ohr nach Seiten der Melodik ungleich feiner ausgebildet gewesen zu sein, als das unsrige. Darauf deuten die verschiedenen Klanggeschlechter, welche innerhalb eines dorischen Tetrachords zur Anwendung kamen, indem man die mittleren Töne desselben in ihrer Stellung veränderte; so entstand aus dem diatonischen Klanggeschlecht E F G A das chromatische durch Erniedrigung des G um einen halben Ton, und das enharmonische, wenn das G um einen weiteren halben Ton, das F aber um einen Viertelton erniedrigt wurde."*) (S. das Beispiel auf S. 20 oben).

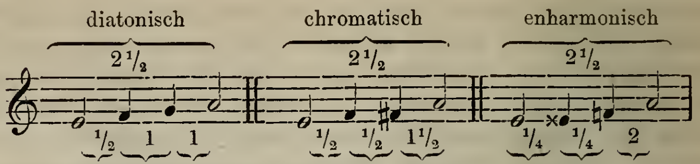
---

sein. Darauf deutet das Vorherrschen des Dur und Moll in den ältesten uns überlieferten Volksweisen; ferner eine Bemerkung des Plato, der in seinem „Staat" (drittes Buch, Cap. X. 399) von einer Unterhaltung des Sokrates mit dem Tonkünstler Glaukon über den Charakter (das Ethos) der verschiedenen Tonarten berichtet, und den ersteren mit den Worten schliessen lässt: „Ich kenne die Tonarten nicht, aber lasse mir jene Tonart übrig, welche dessen Töne und Silbenmaasse angemessen darstellt, der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewaltthätigen Zuständen tapfer beweist, und der auch, wenn es misslingt, oder wenn er in Wunden oder Tod geht, oder sonst von einem Unglück befallen wird in dem Allen wohlgerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht. Und noch eine andere für den, der sich in friedlicher, nicht gewaltsamer sondern gemächlicher Thätigkeit befindet, sei es, dass er einen Andern wozu überredet und erbittet, durch Flehen Gott oder durch Belehrung und Ermahnung Menschen, sei es im Gegentheil, dass er selbst einem andern Bittenden oder Belehrenden und Umstimmenden stillhält, und demgemäss vernünftig handelt und nicht hochfahrend sich beweist, sondern besonnen und gemässigt in alledem sich beträgt und mit dem Ausgang zufrieden ist. Diese beiden Tonarten, eine gewaltige und eine gemächliche, welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Besonnenen und Tapferen Töne am besten wiedergeben werden, diese lasse mir." (Vgl. Cap. VII.).

*) Zur Erklärung des letzteren Klanggeschlechtes und der darauf bezüglichen Anmerkung S. 4 folgt hier das System der dorischen Octaven-Gattung nebst den griechischen Benennungen seiner Töne:



Hierbei ist zu bemerken, dass die Saitenbenennungen des tieferen Tetrachords auch für das Tetrachord gelten, welches im Systema teleion obigem



Der Reichthum, richtiger gesagt die Buntheit der griechischen Melodik, erhielt einen weiteren Zuwachs durch die Verwendung noch kleinerer Intonations-Abweichungen, der Schattirungen (Chroai),

---

System in der Tiefe hinzugefügt war, und die des höheren Tetrachords für das in der Höhe hinzugefügte. Wenn also Olympos in dorischen Melodien die Lichanos ausgelassen hat, so fehlten der diatonischen Scala zwei Töne: die oben genannte Lichanos g und die des tieferen Tetrachords h c d e, nämlich d, dann aber auch selbstverständlich das oben als Paranete bezeichnete d der zweiten Octave und das, ebenfalls Paranete genannte g des in der Höhe hinzugefügten Tetrachords. Demnach fehlten der (Seite 4 erwähnten) Scala des Olympos, in der dorischen Octavengattung die Terz (g) und die Septime (d), in der von ihr abgeleiteten hypodorischen dagegen, in welcher nicht e sondern der Mittelton a (Mese) Anfangs- und Schlusston ist, und deren Charakter durch die fünf höchsten Töne a h c d e als Moll bestimmt wird, die Quarte (d) und die Septime (g), eben die in der Scala der Chinesen ausfallenden Intervalle. „Man kann nicht läugnen", sagt Fr. Bellermann („Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" S. 24) „dass derartige Melodien wohl eine würdevolle Einfachheit haben können", auch beweist er an dem folgenden, seinem „Anonymus" (S. 62) entnommenen Beispiele, dass sie nicht weniger als die diatonischen einer natürlichen Harmonisirung fähig sind:



Nach Westphal (Plutarch de musica S. 81) erhielt in der späteren Entwickelung der Kitharodik die in dieser Weise vereinfachte diatonische Scala gewissermassen eine Verzierung; denn es wird neben dem tiefsten Ton des

und man begreift, dass der in der jungen christlichen Kirche herrschende Geist eine Vereinfachung der musikalischen Darstellungsmittel anstreben musste. Nicht lange nach der oben erwähnten Verordnung des Clemens von Alexandrien, das Verbot des chromatischen Klanggeschlechtes betreffend, giebt die christliche Kirche ein zweites musikalisches Lebenszeichen von sich: die stete Wiederkehr der kirchlichen Gedenktage hatte die Annahme gewisser Normen für die Ausführung des Kirchengesanges nöthig gemacht, und um dieselben auch den späteren Geschlechtern zu bewahren, wurden von den Päpsten Sylvester (314 n. Chr.) und seinem Nachfolger Hilarius die ersten Singschulen errichtet. Es war übrigens um so nöthiger, für die Erziehung von Kirchensängern zu sorgen, als mit dem Festhalten der Kirche an der lateinischen Sprache und dem allmählichen Absterben derselben als Sprache des Volkes die Betheiligung der Laien am Kirchengesange von selbst aufhören musste, und wirklich bald darauf das Concil von Laodicea (367 n. Chr.) den Beschluss fasste „es solle kein anderer in der Kirche singen, als die dazu verordneten Sänger von ihrer Tribüne."

Tetrachords ein höherer Ton (Viertelton) eingeschaltet, welcher, wie die Akustiker sagen, zu jenem in dem Verhältniss von 27:28 steht, oder wie Aristoxenus will, um $1^1/_2$ enharmonische Diesis höher steht. Diese „neuere Enharmonik" hält Fr. Bellermann in seiner erstgenannten Schrift (S. 25) für eine Erfindung schlechter Sänger, welche die Manier hatten, von einem Ton zum andern durch den Zwischenraum hindurchzuschleifen, während gute Sänger an der alten, ernsthaften und geschmackvollen Art festhielten und diese Unart verschmähten. Auch macht er darauf aufmerksam, dass das für den diatonischen Gebrauch ganz zweckmässig erfundene griechische Notensystem für die Notirung der beiden andern Klanggeschlechter falsch gebraucht wird, und folgert daraus, dass die Fixirung jener hässlichen Durchschleifung zu wirklichen Tetrachordtönen eine blosse Erfindung der Theoretiker ist. Anders freilich lautet Plutarch's Meinung in Cap. XXI. seiner oben angeführten Schrift: „Die jetzt Lebenden" heisst es dort „haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so dass bei der grossen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist, und sind in ihrer trägen Leichtfertigkeit soweit herabgekommen, dass sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles, und das sie dieselbe aus den Melodien ausschliessen: diejenigen, so sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt, und dies Tongeschlecht in der Praxis verwandt hätten. Als sichersten Beweis für die Wahrheit ihrer Aussage glauben sie vor Allem ihre eigene Unfähigkeit vorzubringen, ein solches Intervall wahrzunehmen. Als ob Alles, was ihrem Gehör entginge, durchaus nicht vorhanden und nicht praktisch verwendbar sei!" (Vgl. Westphal a. a. O. S. 60 sowie S. 80 ff.)

Eine noch wirksamere Förderung als jenen Päpsten dankt die Musik dem, im selben Jahrhundert lebenden Bischof Ambrosius von Mailand (gest. 397 n. Chr.) und dem, zwei Jahrhunderte später (590) zum Papst erwählten Gregor d. Gr. Der erstere that einen wichtigen Schritt zur Vereinfachung des Musiksystems, indem er aus den griechischen Octavengattungen die vier mit D, E, F und G beginnenden zum Gebrauch beim Gottesdienst auswählte, welche in der Folge authentische Tonarten genannt wurden. Gregor fügte diesen noch vier weitere, mit der Unterquarte der authentischen beginnende hinzu, die den Namen Plagal-Tonarten erhielten (von dem griechischen Worte plagios, schräg, seitwärts). Hiermit war die Zahl der sogenannten Kirchentöne auf acht gewachsen, doch ist zu bemerken, dass die plagalischen nicht in gleichem Sinne selbständige Tonarten sind wie die authentischen; sie können nur als eine Umstellung der letzteren gelten, derart, dass der untere, die Quinte umfassende Theil an seiner Stelle bleibt, der Rest aber, die Quarte umfassend, um eine Octave tiefer gelegt wird. Die enge Zusammengehörigkeit der authentischen und plagalischen Töne — deren Verhältniss von den Schriftstellern des Mittelalters durch die Bezeichnung „männlich“ und „weiblich“ treffend charakterisirt ist — zeigt sich am deutlichsten darin, dass der musikalische Schwerpunkt, der Grund- oder Finalton beiden gemeinsam ist; die authentische Tonart hat ihn in der Tiefe, die plagalische dagegen in der Mitte, d. h. ihre Tonleiter findet ihren Abschluss auf der Quarte, welche sie nach der Höhe und der Tiefe im Umfang einer Octave umschweift. Nach diesem Princip theilte man auch die Melodien in authentische und plagalische ein, nämlich solche, die sich vom Grundton bis zu seiner Octave und zurück bewegen, und solche, die von ihrem Grundton aus eine Quinte aufwärts und eine Quarte abwärts steigen, um schliesslich wieder zu ihm zurückzukehren.*)

*) Demnach würden z. B. die Anfangsthemen des Es-dur-Trio von Schubert[1]) und der Es-dur-Symphonie von Beethoven (Eroica)[2]) verschiedenen Tonarten, das erstere der authentischen, das letztere der plagalischen angehören.



Von der Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesanges geben uns nur die spärlichen Mittheilungen der gleichzeitigen Schriftsteller Kunde, da er schon früh mit dem Gregorianischen verschmolz und mit der Zeit völlig in ihm aufgegangen ist. Nur so viel erfährt man aus ihren Berichten, dass er „feierlich" und „wundersüss" (perdulcis) war, und zeitweilig in höherer Achtung stand, als selbst der Gesang der römischen Kirche; ferner wird er „metrisch" genannt, womit gemeint ist, dass er nach antiker Weise die Quantität der Silben berücksichtigte, und hiermit ist der wesentliche Unterschied zwischen ihm und dem Gregorianischen Gesang bezeichnet, welcher letztere keine bestimmte Zeitdauer für seine Töne annahm und deshalb auch „ebener Gesang" (cantus planus, in Frankreich plainchant) genannt wurde. Ist nun diese Ebenmässigkeit des Gregorianischen Gesanges auch nicht streng wörtlich zu nehmen, als habe man jeden Unterschied in der Zeitdauer der Noten vermieden; war es vielmehr, besonders beim Einzelvortrag, dem Sänger überlassen, die Textessilben, wie in der ausdrucksvollen Rede, nach Belieben zu dehnen und zu verkürzen, so war doch hier der Zwang der Prosodie abgeschüttelt, durch welchen die antike Musik wie auch der ihr nahestehende Ambrosianische Gesang in ihrer Freiheit beschränkt waren. Die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Metrik, sagt Ambros*), zerriss das Band, welches bis dahin die christliche Musik noch mit der antiken verknüpft hatte, und darin liegt die hohe Bedeutung der musikalischen Reform des hlg. Gregor, dass sich nun die Tonkunst thatsächlich von der Wortdichtung emancipirte, in welcher jene bisher fast als integrirender Bestandtheil unselbständig aufgegangen war.

Die Machtstellung, welche Papst Gregor d. Gr. der römischen Kirche errungen hatte, bewirkte eine immer weitere Ausbreitung des Christenthums und zugleich der mit dem Cultus verbundenen Musik. Einen energischen Beschützer fanden beide in Karl d. Gr., jenem erleuchteten Herrscher, der es nicht allein verstand, die der Cultur widerspenstigen Völker zu bezwingen, sondern sie auch geistig zu sich zu erheben. In richtiger Erkenntniss, dass nur die Wohlthat einer höheren Bildung die unterworfenen Nationen dauernd mit seiner Herrschaft auszusöhnen vermöge, gründete er Schulen im ganzen Umfange seines weiten Reiches, von denen die in Metz, Soissons, Fulda, Mainz, Trier, St. Gallen

---

*) Ambros, Geschichte der Musik, II. S. 61.

bald zu hohem Ruhme gelangten. Auf allen diesen Schulen wurde die Musik gleichmässig mit den übrigen Lehrgegenständen gepflegt*), hauptsächlich als eine Wissenschaft; aber auch nach praktischer Seite wurde sie vom Kaiser eifrig gefördert, sowohl die Kirchenmusik als auch die weltliche. Von den Heldenliedern seiner Zeit liess er durch seinen Schreiber Eginhard eine Sammlung veranstalten, welche leider verloren gegangen ist; seine Töchter liess er täglich drei Stunden lang in der Musik unterrichten; er selbst versäumte es nie, sich während des Gottesdienstes persönlich beim Gesange zu betheiligen — auf einem seiner Bildnisse erscheint er inmitten der Chorknaben — und wiederholt liess er aus Rom Sänger kommen, um durch ihr Beispiel die ungeübten Kehlen seiner fränkischen Sänger zu veredeln. So konnte die Kunst des Kirchengesanges sich auch im Norden Europa's immer reicher entwickeln, besonders in der Schule zu Metz, deren unter dem Namen Cantus Metensis**) bekannte Vortragsweise sich einer grossen Berühmtheit erfreute.

Zwei solche aus Rom entsandte Apostel der Tonkunst waren es, die den Grund legten zu dem musikalischen Glanz, welchen das Kloster St. Gallen während der Zeit geistiger Dunkelheit vom achten bis zum zwölften Jahrhundert ausstrahlte. Petrus und Romanus hiessen die beiden Sänger, welche auf Befehl des Papstes, versehen mit einer authentischen Abschrift der vom hlg. Gregor veranstalteten Sammlung von Kirchengesängen, dem sogenannten Antiphonarium, nach Norden pilgerten, um das musikalische Evangelium zu verbreiten. Beim Uebergang über die Alpen erkrankte Romanus und nur mit Mühe und Noth erreichte er das Kloster St. Gallen; hier aber fand er von Seiten der Mönche eine so liebevolle Pflege, dass er auch nach seiner Genesung sich nicht entschliessen konnte, die gastliche Stätte zu verlassen, und — nach eingeholter Erlaubniss des Papstes — bis zu seinem Lebensende dort blieb, mit ihm das Antiphonarium, welches noch heutigen Tages in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen bewahrt wird. Von nun an beginnt bei den Mönchen des Klosters ein ungemein

*) Es waren deren sieben, welche in zwei Abtheilungen zerfielen: das Trivium (Dreiweg), die Grammatik, Rhetorik, Dialektik und das Quadrivium (Vierweg), die Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie umfassend.

**) Daher nach Einigen das Wort „Mette“ (katholischer Frühgottesdienst), während andere es vom lateinischen matutinum, Morgenstunde, herleiten.

reges wissenschaftliches und künstlerisches Streben, von dessen Erfolg die Chronisten unter ihnen berichten, am ausführlichsten Ekkehard*), der vierte dieses Namens, in seinen, um das Jahr 1000 verfassten „Casus S. Galli". Um die Ausbildung der Musik erwarben sich hier besondere Verdienste die beiden Notker, der eine mit dem Beinamen Labeo (der Grosslefzige) als Verfasser der ältesten Abhandlung über Musik in deutscher (althochdeutscher) Sprache, der andere, Notker Balbulus (der Stammler) als Erfinder einer neuen Kunstgattung, der Sequenzen. Das Wesen dieser Art von Gesängen erklärt sich aus ihrem Namen: sie waren ursprünglich Anhängsel, langathmige Coloraturen, mit denen man den letzten Ton des „Hallelujah" verzierte. Diese anfänglich improvisirten Coloraturen bildeten sich mit der Zeit zu förmlichen Melodien aus, denen man, um sie dem Gedächtniss besser einzuprägen, Worte unterlegte. Eine dieser, von Notker Balbulus geregelten und mit Text versehenen Melodien hat sich nicht nur in der katholischen Kirchenmusik erhalten, sondern ist auch in den protestantischen Choralgesang übergegangen: es ist die Sequenz „Media vita in morte sumus" („Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen"), zu deren Dichtung Notker auf einer Wanderung in der unweit St. Gallen gelegenen wilden Felsschlucht, das Martinstobel, durch den Anblick eines dort beim Brückenbau verunglückten Arbeiters angeregt war.

Neben der Vocalmusik wurde auch das Instrumentenspiel im Kloster St. Gallen eifrig betrieben. Von dem Mönche Tuotilo berichtet die Chronik, dass er auf verschiedenen Arten von Blas- und Saiteninstrumenten wohl bewandert gewesen sei, und die jungen Edelleute der Umgegend im Gebrauche derselben unterwiesen habe. Hier, wie überhaupt im Norden, musste die Instrumentalmusik schon deshalb zahlreiche Liebhaber finden, weil das Klima die Entwickelung der Gesangsorgane nicht in gleichem Maasse begünstigte, wie das der südeuropäischen Länder, und in Folge dessen den nordischen Kehlen die Lieblichkeit des italienischen Gesanges versagt war. Dass auch die St. Gallischen Sänger bei aller Reife ihrer musikalischen Ausbildung in diesem Punkte zurück stehen mussten, zeigt der Ausspruch eines Reisenden

*) Die Mittheilungen dieses Historiographen hat Victor Scheffel in seinem gleichnamigen Roman zu einer lebensvollen Schilderung des St. Gallischen Klosterlebens verwerthet. Der Held jenes Romans ist der, wegen seiner Sprachkenntniss von der Herzogin Hadwig von Schwaben zum Lehrer erwählte Ekkehard II. mit dem Beinamen Palatinus.

aus Italien, der nach einer, während seiner Anwesenheit im Kloster veranstalteten musikalischen Abendunterhaltung in sein Tagebuch schrieb: „Die Männer diesseits der Alpen, wenn sie auch den Donner ihrer Stimme hoch gen Himmel erdröhnen lassen, können sich doch nimmer zur Süsse einer gehobenen Modulation aufschwingen. Wahrhaft barbarisch ist die Rauheit solch abgetrunkener Kehlen; wenn sie durch Senkung und Hebung des Tones einen sanften Gesang zu ermöglichen suchen, schauert die Natur, und es klingt wie das Fahren eines Wagens, der in Winterszeit über gefrorenes Pflaster dahin knarrt.“

Der Verfasser dieser herben Kritik mochte wohl schwerlich ahnen, dass die von ihm so gering geschätzten Nordländer berufen seien, die Musik um eines ihrer wichtigsten Hülfsmittel zu bereichern. Im Norden Europa's sollte dasjenige Element zur Ausbildung gelangen, welches recht eigentlich als Unterscheidungsmerkmal der modernen von der antiken Musik gelten darf, die Mehrstimmigkeit. Der nächste Abschnitt wird zeigen, wie unscheinbar die Keime waren, aus denen, allerdings erst nach Verlauf mehrerer Jahrhunderte schwerer Arbeit die Kunst hervorwachsen konnte, deren Höhepunkt der Name Palestrina bezeichnet.

III.

Die Anfänge der mehrstimmigen Musik.

Bevor wir die von den Völkern des Nordens bewirkten Fortschritte in der Musik näher betrachten, sei noch eines andern Volkes gedacht, welches, wenn auch nicht speciell auf die Tonkunst, so doch auf die gesammte Culturentwickelung während der Jahrhunderte des mittelalterlichen Sturmes und Dranges einen fördernden Einfluss ausübte: der Araber. Von der Befähigung dieses Volksstammes zur Theilnahme an der geistigen Arbeit der Menschheit berichten schon die Schriftsteller des Alterthums; zur vollen Entfaltung aber gelangten diese Anlagen erst in Folge der durch Muhamed (622 n. Chr.) bewirkten religiösen und socialen Reform; unter ihrem Einflusse konnte sich das Morgenland binnen kurzem zu einer Stufe der Civilisation erheben, welche Europa erst Jahrhunderte später erreichen sollte. Und nicht genug war es den Bekennern des Islam, auf heimathlichem Boden Stätten zu gründen, die wie Bagdad und Damaskus den Ruf morgenländischer Bildung und Gesittung über die Welt verbreiteten; schon im folgenden Jahrhundert trieb es sie, der Lehre des Propheten auch ausserhalb ihres Welttheils Geltung zu verschaffen. Im Fluge ward Nord-Afrika bis zu den Säulen des Hercules unterworfen, und nach Ueberschreitung der Meerenge von Gibraltar (711 n. Chr.) der schon durch Parteikämpfe stark erschütterten Gothenherrschaft in Spanien ein Ende gemacht. Das aus ihren Trümmern erwachsene Kalifenreich gelangte mit überraschender Schnelle zu hoher politischer wie auch geistiger Machtstellung und seine Hauptstadt Cordova konnte bald mit den erwähnten Bildungs-Mittelpunkten des Orients den gleichen Rang einnehmen. Vor allem zeichneten sich die Araber durch die Pflege der Wissenschaften aus, wobei die zahlreichen, in Spanien wohnenden Juden

sie um so wirksamer unterstützen konnten, als diese durch keinerlei materiellen Druck in ihrer geistigen Thätigkeit behindert wurden, wie dies in Folge des religiösen Fanatismus unter den späteren, christlichen Herrschern des Landes der Fall war.

Für das übrige Europa wurde die Herrschaft des Islam in Spanien vor allem dadurch bedeutungsvoll, dass es durch Vermittelung der dortigen Gelehrten mit der Literatur des griechischen Alterthums, zunächst freilich nur in lateinischen Uebersetzungen, bekannt wurde. Auch der künstlerische Einfluss der spanischen Araber auf die Nachbarvölker kann nicht gering gewesen sein, nach ihren Leistungen auf dem Gebiete der Baukunst zu urtheilen, von deren Bedeutung und Eigenartigkeit die noch erhaltenen Monumente, vornehmlich die grosse Moschee zu Cordova und das Königsschloss Alhambra zu Granada Zeugniss ablegen. Für die Musik ähnliches zu wirken, daran scheint jenes Gemisch von Nüchternheit und Phantasterei, welches die Kunst der Orientalen überhaupt kennzeichnet, auch die Araber gehindert zu haben. Derselbe Geist der Beschränktheit, der sich in der Ornamentik ihrer Bauten zeigt, und, um das vom Koran ausgesprochene Verbot bildlicher Darstellung von Naturgegenständen nicht zu verletzen, jede Verzierung in mathematische Figuren umsetzt — nach ihren Erfindern Arabesken genannt — dieser Geist spricht sich auch in der orientalischen Musik mit ihrem überschwenglichen Reichthum an Ornamenten aus und hindert sie, zu festen Gebilden zu gelangen; so wenig aber wie die praktische Musik der Araber konnte ihre musikalische Theorie, wiewohl sie, um mit Ambros zu reden, an spitzfindiger Scharfsinnigkeit und Verwickeltheit der altgriechischen nichts nachgiebt, irgend welche Ausgangspunkte für eine musikalische Neugestaltung bieten.

In diesem Sinne schöpferisch zu wirken, war den Völkern des Nordens vorbehalten. Hatte ihnen die Natur den Wohlklang der südlichen Stimmen versagt, so war ihnen dafür die Fähigkeit der Toncombinationen aller Art in höherem Grade verliehen, als den Bewohnern Südeuropa's. Es sei hier noch einmal auf die Bedeutung der Instrumentalmusik in Bezug auf jene Fähigkeit hingewiesen. Zunächst boten die Instrumente mit ihrer bestimmten Zahl von Saiten oder — bei den Blasinstrumenten — Bohrlöchern, einen weit sicherern Anhalt zur theoretischen Speculation als die menschliche Stimme, die sich in Intervallen von unendlich verschiedener Grösse bewegen kann; auf die musikalische Composition aber wirkte das Instrumentenspiel in hohem Grade an-

regend und klärend, einmal weil die Instrumente der Phantasie des Tonsetzers eine freiere Bewegung gestatten als der, durch den natürlichen Umfang der menschlichen Stimme wie auch durch den Text beschränkte Vocalsatz; sodann, weil ein Tonstück ohne Worte des inneren Zusammenhanges ganz besonders bedarf, um nicht in inhaltlose Spielerei auszuarten. Nach alle diesem darf man mit Bestimmtheit annehmen, dass die mehrstimmige Musik ihren Ausgangspunkt nicht vom Lande des Gesanges, sondern von dem der Instrumentalmusik genommen hat, und dass sie auf den Instrumenten praktisch ausgeübt wurde, noch lange bevor man anfing, sie im Gesange anzuwenden oder sich theoretisch mit ihr zu beschäftigen.

Für die Richtigkeit der letzteren Meinung spricht auch die Beschaffenheit der Streichinstrumente, wie sie auf den ältesten Denkmälern erscheinen; die hier abgebildeten Geigen sind meist mit drei Saiten bespannt; da aber der Steg flach ist und die beim modernen Geigenkörper angebrachten Einbuchtungen fehlen, so musste der Bogen nothwendigerweise alle drei Saiten zugleich berühren, es musste unter diesen Bedingungen eine Toncombination entstehen, wie sie noch jetzt die schottische Sackpfeife und die sogenannte Savoyardenleier (Organistrum) zeigen: auf der höchsten Saite wurde eine Melodie gespielt, während die beiden tieferen den Grundton und die Quinte nach Art eines Orgelpunktes dazu aushielten. Dass die ersten Versuche im mehrstimmigen Gesange, anfänglich Improvisationen einer zweiten Stimme zu einer Melodie des gregorianischen Kirchengesanges, durch das Spiel solcher Instrumente angeregt sind, deutet schon die dafür gebräuchliche Benennung „Kunst des Organisirens“ (ars organandi) an, denn unter „Organum“ verstand man im frühen Mittelalter nicht nur die Orgel, sondern jedes musikalische Instrument. Und aus derselben Ursache bezeichnete man mit dem Worte „Organum“ die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes, zu der Zeit, als sie in dem flandrischen Mönch Hucbald oder Ubaldus (gest. 930 n. Chr. im Kloster St. Amand, im heutigen französischen Departement du Nord) ihren ersten theoretischen Vertreter fand.

Hucbald's Lehre vom Organum, bei ihm auch Diaphonie geheissen, handelt von der mehrstimmigen Musik und zwar nicht nur als Gesang in Octaven oder gelegentliches Mit-Erklingen eines anderen Intervalles, wie sie schon von den Griechen ausgeübt worden war, sondern als gleichzeitiges Erklingen verschiedener Tonreihen, kurz, als das, was heute mit dem Worte

„Harmonie" bezeichnet wird*). Das am meisten geeignete Intervall für solche Fortschreitungen fand Hucbald in der schon von den Alten als Consonanz anerkannten Quinte, und demgemäss liess er zunächst zwei Stimmen in Quinten-Parallelen fortschreiten. Durch eine Verdoppelung der Unterstimme in der höheren Octave gewinnt er sodann einen dreistimmigen Satz und Quarten-Parallelen, endlich durch Verdoppelung der Quintengänge einen vierstimmigen Satz.

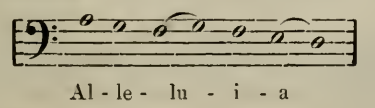
Handelt es sich hier nur um eine rein mechanische Toncombination, so zeigt eine zweite Art des Organum, das sogenannte schweifende, schon eine annähernd kunstmässige Gestalt. Dieses ist immer nur zweistimmig und besteht theils in Quarten-Parallelen, theils bleibt die untere Stimme auf einem Ton liegen, während die obere sie in andern Intervallen, z. B. der Secunde, Terz, dem Einklang, umspielt. Viel war allerdings auch hiermit noch nicht für die Ausbildung der neuen Kunst gewonnen, obwohl Hucbald selbst an der herrlichen Wirkung seines Organums nicht zweifelte. „Singen ihrer," so sagt er „zwei oder mehr mit bedächtiger und einträchtiger Strenge zusammen, jeder seine Stimme, so wirst du einen lieblichen Zusammenklang aus dieser Vermischung der Töne entstehen sehen." — Mit ähnlichen, nach

*) Im Alterthum verstand man unter „Harmonie" jede geordnete Tonfolge; noch im Ausgange des Mittelalters erklärt der niederländische Musiktheoretiker Tinctoris: „Harmonie ist dasselbe wie Melodie." — Von Hucbald's Organum hat man in neuester Zeit behauptet, es sei gar nicht als Harmonie (im modernen Sinne des Wortes) aufzufassen; die dort in Quintenparallelen sich bewegenden Tonreihen seien nicht zum gleichzeitigen, sondern zum Nacheinander-Erklingen bestimmt gewesen. Als Gründe für diese Behauptung wurde einestheils angeführt, dass dem musikalisch gebildeten Ohr Quintenparallelen widerwärtig klingen; anderntheils die von den Schriftstellern jener Zeit den beiden Tonreihen gegebenen Prädicate „praecedens" und „subsequens". Das Ungenügende des ersteren Grundes springt in die Augen, wenn wir uns der Wandelbarkeit des musikalischen Geschmackes, selbst innerhalb eines Zeitraumes von Jahrzehnten erinnern; demnach könnte recht wohl vor einem Jahrtausend angenehm geklungen haben, was dem modernen Ohr unangenehm ist. Bezüglich der lateinischen Verba aber ist zu bemerken, dass sie nicht allein „vorangehen" und „nachfolgen", sondern ebensowohl „den Vorzug haben" und „sich nach etwas richten" bedeuten können. In diesem Falle nun kommt ihnen unzweifelhaft die letztere Bedeutung zu, denn die musikalische Aufgabe Hucbald's, wie überhaupt des Mittelalters, bestand ja gerade darin, nicht etwa den schon bei den Alten üblichen antiphonischen oder Wechselgesang zu erneuern, sondern für eine durchaus andersartige Musik, nämlich für das Zusammen-Erklingen der Intervalle und für die Verbindung dieser Zusammenklänge einen theoretischen Boden zu gewinnen.

heutigen Begriffen bescheidenen Resultaten musste sich Hucbald bei seinem Bestreben zur Verbesserung der Tonschrift begnügen. Die zu seiner Zeit übliche, schon von Gregor d. Gr. eingeführte Bezeichnung der Töne durch die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets konnte für die höheren Ziele, welche die Musik von nun an verfolgte, nicht mehr genügen, so wenig wie die sogenannten Neumen, eine, vermuthlich aus den Accenten der griechischen Schriftsprache entstandene Tonschrift. Diese, aus einer Unzahl von Zeichen, Punkten, Strichelchen und Häkchen bestehend, hatte zwar vor der Buchstabenschrift die Fähigkeit voraus, Höhe und Tiefe des Tones anschaulich zu machen, doch war die Stellung der einzelnen Tonzeichen, so lange man dieselbe nicht mit Hülfe eines Liniensystems präcisirt hatte, zu unbestimmt, um nicht die verschiedensten Lesarten zuzulassen. Hucbald's erster Reformversuch auf diesem Gebiete, kaum mehr als eine Modificirung der griechischen Buchstaben-Notation, musste schon deshalb erfolglos bleiben, weil hier dem soeben angedeuteten Bedürfniss, das Steigen und Fallen der Töne zu versinnlichen, in keiner Weise Rechnung getragen wurde; eine später von ihm vorgeschlagene Notenschrift mit einem Liniensystem, in welches die Textessylben aufgeschichtet wurden und mit Bezeichnung der Tonstufen durch die Buchstaben T (Tonus, Ganzton) und S (Semitonium, Halbton) am Beginn jedes Spatiums, leistete zwar jenen Dienst, vermochte jedoch ebensowenig die Neumenschrift zu verdrängen, namentlich wegen ihrer aus nachfolgendem Beispiel zu ersehenden Schwerfälligkeit.

T Al \ *)
T F le \ u \
T I lu / i \
S F a \
T F a

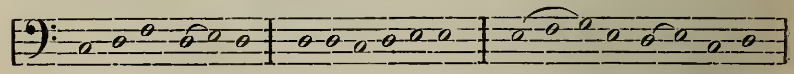
in moderner Tonschrift



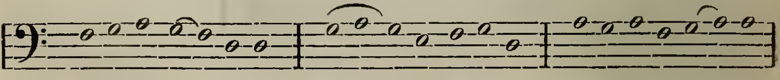
*) Die hinter dem Buchstaben T und S befindlichen Zeichen gehören der oben erwähnten, früher von Hucbald erfundenen Tonschrift an, über deren Beschaffenheit und Entstehung H. Bellermann in der Allgemeinen musikal. Zeitung, Jahrgang 1868 No. 37 genaue Auskunft giebt.

Erst ein Jahrhundert später sollte dem Bedürfniss nach einer deutlichen Tonschrift abgeholfen werden, indem Guido von Arezzo zuerst darauf kam, vier Linien zu ziehen, und nicht nur diese, sondern auch die Zwischenräume benutzte, um so für jeden Ton der diatonischen Scala einen bestimmt abgegrenzten Platz zu gewinnen. Er führte die Versuche seiner Vorgänger, welche bei der Benutzung der Linien noch keinem festen Princip gefolgt waren, zum Abschluss und wurde so der Schöpfer des noch heute gebräuchlichen Notations-Systems; denn von nun an vereinfachte sich auch die Zahl und die Gestalt der Neumenzeichen, welche sich schliesslich, nach allerlei Modificirungen, in die modernen Notenzeichen verwandelten, so u. a. die Virgula (in Figur eines Komma), aus welcher unsere Viertelnote entstanden ist. — Noch grösseren Ruhm erwarb sich Guido, bei seinen Zeitgenossen wenigstens, durch die von ihm erdachte Gesang-Lehrmethode, vermittelst derer, wie man behauptete, der Schüler in drei Tagen das zu lernen im Stande sei, wozu er früher ebenso vieler Wochen bedurft hatte. Diese Methode bestand darin, dass dem Lernenden ein unbekannter Gesang durch Vergleichung mit einem ihm schon bekannten eingeprägt wurde. Als eine solche typische Melodie empfahl Guido eine Hymne, deren einzelne melodische Phrasen — nach heutiger Ausdrucksweise „Takte" — in ihren Anfangstönen eine diatonische Scala darstellen. Die mit diesen Anfangstönen zusammenfallenden Textessilben lauten: ut, re, mi, fa, sol, la,*) welcher zufällige Umstand den romanischen Völkern Anlass gegeben hat, die Töne der diatonischen Scala mit diesen

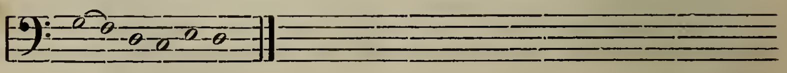
*) Diese Hymne, in welcher die Sänger den heiligen Johannes bitten, sie von Heiserkeit zu befreien, lautet vollständig:



Ut que-ant la - xis **re**-so-na-re fi-bris **mi** - - ra ge - sto-rum



fa-mu-li tu - o-rum **sol** - - ve pol-lu-ti **la**-bi - i re - a - tum



Sanc-te Jo-han-nes.

Silben zu benennen (das si für die siebente Stufe wurde erst später, nachdem das Octavensystem allgemein angenommen war, in Frankreich hinzugefügt). Der Vortheil, welchen gerade diese Hymne dem Schüler bot, war ein doppelter, da sie ihm nicht allein Gelegenheit gab, sich die Tonleiter einzuprägen, sondern auch geeignet war, das Gehör für den Unterschied der Kirchentonarten zu schärfen, für welche letztere, wie für die Melodiephrasen der Hymne, die verschiedene Stellung der Intervalle das charakteristische Merkmal bildet.

Der Erfolg dieser Methode war ein so grosser, dass sogar der Papst (Johann XIX. 1024—1033) sie kennen lernen wollte und ihren Erfinder durch drei Boten nach Rom einladen liess, ihn auch bei seiner Ankunft aufs freundlichste empfing und nicht eher von seinem Sitze aufstand, bis er einen ihm unbekannt gewesenen Gesang richtig erlernt hatte und so an sich selbst erfuhr, was er den andern kaum hatte glauben wollen — wie dies Guido in einem Briefe an seinen Freund und Klosterbruder Michael berichtet. Ein grosser Theil von Guido's Erfolg ist aber auf Rechnung seiner Persönlichkeit zu schreiben; denn obwohl er, wie alle andern Vertreter der Kunst und Wissenschaft im Mittelalter, dem geistlichen Stande angehörte — anfangs dem Kloster Pomposa bei Ravenna, später dem Benedictinerkloster zu Arezzo — so beschränkte er sich in seiner Thätigkeit doch keineswegs auf die Mönchszelle, sondern war unablässig bemüht, seine musikalischen Errungenschaften aller Welt zu gute kommen zu lassen. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von allen seinen Zeitgenossen, dass er ein Mann des Volkes war, und als solcher wurde er von der dankbaren Volksstimme noch Jahrhunderte nach seinem Tode und selbst weit über sein Verdienst gepriesen; eine ganze Reihe von Erfindungen aus späteren Zeiten sind von den Musikschriftstellern noch des vorigen Jahrhunderts ihm beigelegt worden, darunter die sogenannte harmonische oder Guidonische Hand, welche vom 12. Jahrhundert an in allen musikalischen Lehrbüchern erscheint, und den Zweck hatte, dem Schüler die Benennungen der zu Guido's Zeit gebräuchlichen Töne beizubringen, indem man jedem derselben mit Ausnahme des B-molle und des ee seinen Platz auf einem der neunzehn Glieder der menschlichen Hand (die Fingerspitzen mitgerechnet) anwies: das obere Glied des Daumens bekam das Gamma (Γ), hierauf fuhr man herab, dann quer hinüber, am kleinen Finger hinauf, an den oberen Gliedern der folgenden drei entlang, am

Zeigefinger wieder herab u. s. w. im Kreise bis zum vorhöchsten Ton; der letzte ee erhielt seinen Platz über dem Mittelfinger.



Von ungleich höherem Werth ist eine andere, dem Guido zugeschriebene Erfindung, das System der Solmisation, welches hier schon deswegen erwähnt zu werden verdient, weil es weit über das Mittelalter hinaus bei praktischen wie theoretischen Musikern in hohem Ansehen stand. Die Solmisation oder das Hexachord-System theilt die bald nach Guido auf 21 Töne erweiterte Tonreihe in sieben sechsstufige Tongruppen, Hexachorde genannt; deren einzelne Töne mit den Silben ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet sind; doch schliessen sich diese Hexachorde nicht, wie die Octaven im modernen Musiksystem aneinander an — dies würde ja eine Reihe von 42 Tönen ergeben — sondern sie greifen in einander ein; das tiefste, das sogenannte harte Hexachord (Hexachordum durum) umfasst die Tonreihe Γ (Gamma, der Ton, welcher der ursprünglich mit A beginnenden Scala noch in der Tiefe hinzugefügt war)

A, B (unser H)*) C, D, E; aber schon auf der vierten Stufe C beginnt ein neues, das natürliche genannt (Hex. naturale), die Tonreihe C, D, E, F, G, a umfassend, und auf der vierten Stufe dieses Hexachords (auf F) ein drittes, das weiche (Hex. molle). Die letztere Benennung hat nicht Bezug auf die Intervallenfolge, welche hier dieselbe ist wie in den beiden andern Hexachorden, sondern auf das „weiche B" (B molle, unser B) ein in die Scala eingeschobener Ton, dessen man bedurfte, um den Tritonus (das Intervall der übermässigen Quarte) zu vermeiden, welches aus dem Zusammentreffen des „harten B" (B durum, unserm H) mit dem Grundton des weichen Hexachords (F) entsteht. Auf der nächsten Stufe G wiederholt sich dann das harte u. s. w. bis zum Abschluss des siebenten Hexachords, welches als das höchste superacutum heisst, während die Hexachorde der tiefsten Octaven mit grave, die der folgenden Octave mit acutum näher bezeichnet werden.

ee							*la*	
dd						*la*	*sol*	
cc						*sol*	*fa*	
bb						*fa*	*mi*	
aa					*la*	*mi*	*re*	
g					*sol*	*re*	*ut*	Hexachordum durum superacutum
f					*fa*	*ut*		Hexachordum molle acutum
e				*la*	*mi*			
d			*la*	*sol*	*re*			
c			*sol*	*fa*	*ut*			Hexachordum naturale acutum
b			*fa*	*mi*				
a		*la*	*mi*	*re*				
G		*sol*	*re*	*ut*				Hexachordum durum acutum
F		*fa*	*ut*					Hexachordum molle grave
E	*la*	*mi*						
D	*sol*	*re*						
C	*fa*	*ut*						Hexachordum naturale grave
B	*mi*							
A	*re*							
Γ	*ut*							Hexachordum durum grave

Die Anhänglichkeit an das Tetrachordsystem der Griechen scheint eine Ursache gewesen zu sein, dass man sich nicht schon jetzt

*) Die schon von den Griechen erkannte Nothwendigkeit der Einfügung eines achten Tones in die siebenstufige diatonische Scala rechtfertigte die Annahme eines achten Buchstabens des Alphabets (H) zur näheren Bezeichnung desselben im modernen Tonsystem. Dass man aber in Deutschland mit diesem achten Buchstaben nicht den eingeschobenen Ton (B), sondern den ursprünglichen, um einen Ganzton von *A* aufwärts liegenden bezeichnet hat, wird nur durch die Annahme erklärlich, dass die Bedeutung des älteren Schriftzeichens für das B-durum ♮ (seiner Gestalt wegen auch B-quadratum ge-

zur Annahme des Octavensystems entschloss, sondern eine Art von Uebergang durch das Hexachordsystem vorzog. Uebrigens aber ist die Solmisation, indem sie die engen Beziehungen zwischen der Haupttonart und ihren Nebentonarten (Tonica, Ober- und Unter-Dominante) hervorhebt, für die Entwickelung der modernen Musiklehre keineswegs unwichtig gewesen, und es ist begreiflich, dass sie noch im Anfange des vorigen Jahrhunderts warme Vertheidiger, unter ihnen den trefflichen Erfurter Organisten Buttstedt gefunden hat.

Trotz der Vervollkommnung der Notenschrift durch Guido von Arezzo haftete ihr noch ein Mangel an, der mit fortschreitender Ausbildung der mehrstimmigen Musik immer drückender empfunden werden musste: die Unmöglichkeit, die Dauer der Noten zu bezeichnen. Sollten zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig gesungen werden, so musste ihr Verhältniss nicht nur in Bezug auf Höhe und Tiefe, sondern auch auf den Zeitwerth der Töne genau festgestellt sein. Der erste Schriftsteller, welcher über die beim „gemessenen" Gesange (Mensuralmusik) zu beobachtenden Regeln Auskunft giebt, ist Franco von Cöln (um 1200 n. Chr.). Wie alle seine Vorgänger auf musik-theoretischem Gebiete, so folgt auch er der griechischen Ueberlieferung, indem er zunächst nur zwei Notenwerthe annimmt, die lange und kurze Note (Longa ■| und Brevis ■), entsprechend den langen und kurzen Silben der antiken Prosodie. Eine Vereinigung dieser beiden Noten, deren kürzere den halben Werth der längeren hat, ergiebt den Modus, der entweder als Trochäus (— ◡) oder als Jambus (◡ —) erscheint und stets dreitheilig ist. So erklärt es sich, dass in den frühesten Zeiten der Mensuralmusik der dreitheilige Rhythmus allein Anwendung fand, und, nachdem später auch der zweitheilige Rhythmus in Gebrauch kam, der vollkommene genannt wurde, letzterer aber der unvollkommene. Im weiteren Verlaufe seiner Darstellung freilich verlässt Franco die Traditionen des Alterthums, denn hier erscheinen als neue Notenwerthe die doppelte Longa (Maxima ■■|) und die halbe Brevis (Semibrevis ◆). Mit diesen Zeichen, zu denen noch die

nannt) zeitweilig verloren gegangen ist, und von der späteren Tonschrift als unser Quadrat ♮ oder als *H* reproducirt wurde. Die Gestalt des weichen ♭ dagegen konnte zu solchen Missverständnissen keinen Anlass geben, und sie veranlasste die ohne Frage widersinnige Bezeichnung des achten (hinzugenommenen) Tones mit dem zweiten Buchstaben des Alphabets.

für die Pausen kommen, welche ebenfalls bei Franco zum ersten mal genannt werden, war es schon möglich, eine rhythmisch mannichfaltige Musik zu notiren; nur litt die Mensural-Notation an dem Uebelstand, dass der Werth der Noten nicht durch ihre Gestalt allein, sondern auch durch ihre Stellung zur Nachbarnote bedingt war: so füllte z. B. eine Longa für sich einen dreizeitigen Takt aus, folgte ihr aber eine Brevis, so wurde sie dadurch zweizeitig und bildete mit der letzteren zusammen einen Takt; folgten ihr zwei Breven, so wurde sie wieder dreizeitig, die beiden folgenden Breven bildeten dann zusammen einen dreizeitigen Takt, und zwar so, dass die erste eine Zeit, die folgende zwei Zeiten galt.*)

Nächst Franco von Cöln haben das meiste Verdienst um die Ausbildung der Mensuralmusik Marchettus von Padua (Ende des 13. Jahrhunderts) und Johannes de Muris, Doctor der Theologie an der pariser Universität (Anfang des 14. Jahrhunderts). In den Schriften dieser beiden Musik-Gelehrten erscheint zuerst das Verbot der, von Hucbald ihres Wohlklanges wegen gepriesenen Quinten- und Octaven-Parallelen, nebst verschiedenen anderen, für den strengen Tonsatz noch bis heute gültig gebliebenen Lehren. De Muris soll auch zuerst das Wort Contrapunkt (von „punctus contra punctum" Note gegen Note) statt des bis dahin gebräuchlichen „Discantus" zur Bezeichnung eines zweistimmigen Tonsatzes angewendet haben. Die einseitige Bevorzugung des dreitheiligen Taktes findet sich allerdings noch bei ihm; erst ein Jahrhundert später wird der zweitheilige als gleichberechtigt in die Compositionspraxis eingeführt und damit für die weitere Entwickelung der Mensuralmusik der nöthige freie Raum gewonnen.

Dies Wenige möge genügen, um von der Unbeholfenheit der Mensural-Notation und der Mühseligkeit der geistigen Arbeit des

---

*) Ein Rhythmus dieser Art [Notenbeispiel] in moderner Notation ausgedrückt [Notenbeispiel: 3/2] befremdet nun zwar unser Ohr nicht wenig durch seinen schwerfälligen hinkenden Gang; in schnellem Zeitmass vorgetragen [Notenbeispiel: 6/8] verliert er jedoch diesen Charakter, wie aus vielfachen Beispielen seiner Verwendung in neueren Compositionen, u. a. im ersten Satz der Beethoven'schen A-Dur-Symphonie (No. 7) ersichtlich wird.

Mittelalters überhaupt, selbst noch zur Zeit der genannten verdienstvollen Männer einen Begriff zu geben. Wir befinden uns eben in der Blüthezeit der scholastischen Philosophie, welche von der Zeit Karls d. Gr. an bis zur Wiedergeburt der antiken Cultur, also sechs Jahrhunderte lang die Welt beherrschte. Während dieses Zeitraumes, wo die immer mächtiger gewordene Kirche sowohl die Wissenschaft wie die Kunst sich allein dienstbar gemacht hatte, steht auch das philosophische Denken und die Dialektik ausschliesslich im Dienste der Theologie; die Philosophie wird als dienende Magd (ancilla) der Religion betrachtet, und selbst das Studium der Schrifsteller des Alterthums, insbesondere des Aristoteles, hatte nur den Zweck, den von den Kirchenvätern aufgeführten Bau der christlichen Glaubenslehre wissenschaftlich zu stützen. Kein Wunder, wenn bei dieser, für die Erforschung der Wahrheit so ungünstigen Geistesrichtung, die nach Fortschritt strebende Menscheit häufig auf Abwege gerieth, und sich der Forscher nicht selten in kleinliche Speculation und Spielereien verlor. So konnte ein Hucbald auf die bizarre Idee verfallen, zu Ehren Karls des Kahlen ein lateinisches Gedicht „Das Lob der Kahlköpfigkeit“ (calvitia) zu verfertigen, in welchem jedes Wort den Anfangsbuchstaben C hatte; so konnte der praktische Guido eine Compositions-Methode empfehlen, die darin bestand, dass man jedem der fünf Vocale einen Ton der Tonleiter substituirte und dann unter die einzelnen Silben eines beliebigen Textes den ihrem Vocal entsprechenden Ton schrieb, wodurch nach seiner Meinung, alles Geschriebene in Gesang verwandelt wurde — eine Homunculus-Melodiebildung in der Retorte der fünf Vocale, wie Ambros diese Art zu componiren sehr treffend bezeichnet hat. Auch Franco zeigt sich keineswegs frei von der Gewohnheit der Scholastiker, alles zur Kirche in Beziehung zu setzen, wenn er z. B. behauptet, die dreizeitige Longa müsse man deshalb die vollkommene nennen, weil sie von der heiligen Dreieinigkeit, der höchsten und wahren Vollkommenheit, ihren Namen entnommen habe. Marchettus von Padua aber zieht die christliche Glaubenslehre sogar in den Streit hinein, ob die dreizeitige lange Note den Strich auf der rechten oder linken Seite haben müsse, und beweist die Richtigkeit der ersteren Meinung folgendermassen: So wie die rechte Seite am Menschen vollkommener als die linke ist, weil die rechte Seite das enthält, was den Menschen ernährt und immer vollkommener macht, nämlich das Blut, so ist auch eine Note mit dem Strich auf der rechten Seite vollkom-

mener als eine, die ihn links hat. Deswegen hat sich auch Christus in die rechte Seite stechen lassen, um sein ganzes Blut für das menschliche Geschlecht zu vergiessen.

Bei aller Ungunst der Zeitverhältnisse war indessen die Stagnation des geistigen Lebens nur eine scheinbare; langsam, aber mit Sicherheit, rückte die Welt höheren Zielen entgegen. Auch die Scholastik musste zu der Bewegung der Geister ihren Beitrag liefern, indem sie die Gegenstände des Glaubens zu Gegenständen erst des Denkens, dann des Zweifels, endlich der wissenschaftlichen Untersuchung machte; zeugen doch selbst die absurden Einfälle der Scholastiker von Lichtdurst und Forschergeist, der sich freilich unter dem Drucke der Verhältnisse meist nur in der angedeuteten kleinlichen Weise äussern konnte. Wie aber die Wissenschaft sich in Folge dieser Bestrebungen zu neuem Leben emporrang, so auch die Kunst, insbesondere die Musik, für welche, nach Ueberwindung der nöthigen Vorarbeiten, jene Epoche reicher Entwickelung begann, die nach dem hauptsächlich dabei betheiligten Volke die niederländische genannt wird.

IV.

Die musikalische Herrschaft der Niederländer.

Durch die Arbeiten eines Hucbald, Guido und Franco war zwar der Boden bereitet, auf welchem eine wirkliche Kunstmusik erwachsen konnte, doch dauerte es noch geraume Zeit, bis die ersten Keime einer solchen sich hervorwagten. Noch waren die Völker Europa's zu tief in Lethargie und Barbarei versunken, um der Kunst freien Raum für ihrer Entwickelung zu gewähren; da trat ein Ereigniss ein, welches nicht allein die religiösen und politischen Verhältnisse, sondern auch das gesammte Geistesleben unseres Welttheils in durchgreifender Weise umgestaltete, nämlich die 1096 beginnenden Kreuzzüge. Nicht nur die Angehörigen des geistlichen und Ritter-Standes waren es, an welche die Aufrufe eines Peter von Amiens, eines Bernhard von Clairvaux zur Befreiung des heiligen Grabes aus den Händen der Ungläubigen gerichtet waren: Allen, die sich dem Zuge anschliessen würden, war das Seelenheil verheissen, und in Folge dessen betheiligten sich die Unternehmungslustigen der verschiedensten Stände an dem Zuge nach Jerusalem, wie an einer allgemeinen Wallfahrt. Für die grosse Mehrzahl der Kreuzfahrer aber mussten die im Morgenlande gesammelten Eindrücke und Erfahrungen von nachhaltiger Wirkung sein, da, wie früher erwähnt, die dortige Cultur schon seit der Herrschaft der Abassiden, besonders des, dieser Dynastie angehörigen Kalifen Harun al Raschid (800 n. Chr.) der des Abendlandes nach jeder Richtung hin überlegen war. So fanden auch die im Gefolge der Kreuzritter befindlichen Sänger und Instrumentalmusiker im Orient reiche Anregung und Förderung für ihre Kunst; denn wenn auch die orientalische Musik — wie die

der Araber in Spanien — ihrem Wesen nach zur Lösung idealer Kunstaufgaben ungeeignet war, so konnte es doch nicht fehlen, dass die durch den Reichthum an Verzierungen charakteristische Gesangsweise der Orientalen, sowie ihre, den Kreuzfahrern unbekannt gewesenen Musikinstrumente, die Laute und die Guitarre, wie auch die, in der sarazenischen Kriegsmusik verwendeten Lärminstrumente, die Trommel und die Pauke, nachdem sie in die abendländische Musik eingeführt waren, dieser ein verändertes Ansehen gaben.

Noch wichtiger erscheint die Bereicherung, welche die abendländische Dichtkunst in Folge der Kreuzzüge erfuhr; die häufig jahrelange Trennung von Haus und Familie bewirkte eine bis dahin unbekannt gewesene Vertiefung des Gemüthslebens: es entsteht eine neue Gattung der Poesie, in welcher der Sinn für Ritterlichkeit und Minnedienst seinen Ausdruck findet, die sogenannte fröhliche Kunst (gaya ciencia), heimisch vor allem auf dem, durch ein glückliches Klima und das lebhafte Naturell seiner Bewohner begünstigten Boden der Provence.*) Hier widmeten sich ihr die Vornehmsten des Landes, so zuerst Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127), später auch der König Thibaut von Navarra (1201—1254), diese jedoch stets nur als Erfinder von Gesängen, weshalb sie auch Trouvères (von trouver, finden) oder Troubadours genannt wurden. Die Ausfürung der von ihnen erfundenen Gesänge, sowie die Begleitung derselben auf Instrumenten überliessen sie den sogenannten Minstrels, (entstanden aus Ministerialis, vom lateinischen Minister, Gehülfe), auch Jongleurs genannt (entstanden aus joculator, Spassmacher), die einer niedrigeren Gesellschaftsklasse angehörten und häufig den Possenreissern gleichgestellt wurden, wie dies ein jener Zeit angehöriges Bildwerk der Kirche St. Georges zu Bocherville bei Rouen erkennen lässt, welches inmitten einer Anzahl Instrumentalmusiker eine auf den Händen gehende menschliche Figur zeigt. Eine Ausnahmestellung unter den Troubadours nimmt Adam de la Hale

*) Als Wiege dieser Kunst ist mit Wahrscheinlichkeit der Hof der Markgrafen von Barcelona zu betrachten, deren Reich, von Karl d. Gr. als Schutzmauer gegen die Araber-Herrschaft in Spanien gegründet, mit dem südlichen Frankreich, im Besonderen mit der Provence, in engem politischen und geistigen Zusammenhange stand, zugleich aber dem Einfluss der arabischen Bildung unmittelbar ausgesetzt war, welche auch ihrerseits an der Ausbildung des provenzalischen Gesanges einen wichtigen Antheil hat.

ein, nach seinem Wuchs und seiner Vaterstadt „der Bucklige von Arras“ genannt, indem er den Erfinder von Gesängen und den ausübenden Musiker in seiner Person vereint. Uebrigens war er auch mit den strengen Kunstformen, soweit sie sich damals entwickelt hatten, wohl vertraut und gehört zu den ersten Tonsetzern, die es unternahmen, vierstimmige Singstücke zu componiren. Ein neuerdings aufgefundenes Singspiel von seiner Arbeit „Robin und Marion“, dessen Inhalt die naive Schilderung einer ländlichen Liebesintrigue bildet, wurde 1282 am Hofe Robert's II. von Artois zu Neapel aufgeführt und ist demnach die älteste Probe dramatischer Kunst in Frankreich, weshalb denn auch Adam de la Hale von der französischen Literaturgeschichte mit Recht als Begründer der komischen Oper bezeichnet wird.*)

Dieselbe Geistesströmung, die bei den romanischen Völkern die Kunst der Troubadours in's Leben gerufen, äusserte sich bei den in Deutschland unvermischt gebliebenen Germanen im Minne-

---

*) Das Singspiel „Robin und Marion“ wurde 1822 zu Paris nach zwei in der dortigen Bibliothek befindlichen Handschriften für die Mitglieder der pariser Gesellschaft der Bücherfreunde herausgegeben und zwar in der Gestalt des Originals, mit der inzwischen an Stelle der Neumen getretenen quadratischen Note, derselben, welche auch von den gleichzeitigen französischen und spanischen Troubadours gebraucht wird, und z. B. in folgendem Bruchstück einer spanischen Handschrift des 13. Jahrhunderts erscheint:



Die erste Aufführung des Singspiels ist dem pariser Musikhistoriker, Fürst de la Moskowa zu danken, der es nebst einer erläuternden Notiz von Botté de Toulmon in das Programm eines am 3. Juni 1846 von ihm veranstalteten Concerts aufgenommen hatte.

gesang. Doch unterschied sich der Minnesänger vom Troubadour dadurch, dass er selbst seine Gesänge vortrug und sie mit einem Instrumente begleitete, gewöhnlich einer kleinen dreieckigen Harfe, wie solche auf alten Handschriften häufig abgebildet erscheint, u. a. auf der in der Münchener Hofbibliothek befindlichen von Gottfried's von Strassburg „Tristan und Isolde" aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Ferner gehörten die Minnesänger nicht, wie die Troubadours, ausschliesslich dem Ritterstande an: von den beim Sängerkrieg auf der Wartburg (1207) unter dem Landgrafen Hermann von Thüringen betheiligten Sängern waren Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich Schreiber und Heinrich von Zwetzschin, wie der Chronist sich ausdrückt „rittermessige Mann" Biterolf dagegen einer „von des Landgrafen Hofgesinde" und Heinrich von Ofterdingen ein Bürger von Eisenach. Die musikalische Verschiedenheit des deutschen Minnegesanges vom Gesang der Troubadours besteht darin, dass dieser den Text der Melodie unterordnet, während bei jenem die Dichtung zur Hauptsache wird und an Stelle der liedmässigen Melodie die recitirende Weise des Kirchengesanges tritt.

Dieses Vorherrschen des poetischen vor dem musikalischen Element zeigt sich auch in den Gesängen der Meistersinger, welche die Pflege der Kunst übernahmen, nachdem dieselbe von den ritterlichen Sängern auf die Bürger und ehrsamen Handwerker übergegangen war. Nach F. H. von der Hagen*) sind unter den sogenannten Tönen der Meistersinger nicht blos die eigentlichen Liedweisen, sondern auch die metrischen Schemata zu verstehen, mithin beziehen sie sich vorzugsweise auf die Dichtung. Ueber die innere Einrichtung dieser zunftmässig geordneten Sängergesellschaften giebt ausführlichen Bericht Wagenseil's 1697 in Nürnberg erschienene Schrift „Von der Meistersinger holdseligen Kunst" und in unsern Tagen hat Richard Wagner das Andenken der Meistersinger in seiner gleichnamigen Dichtung wiederum aufgefrischt. Dort wird man zunächst mit der Tabulatur bekannt gemacht, worunter die Gesammtheit der für die Zunft maassgebenden Gesetze zu verstehen ist. Die Mitglieder zerfallen in drei Klassen: wer die verschiedenen „Töne" gelernt hat ist ein „Sänger"; eine höhere Stufe, den Rang eines „Dichters" erreicht derjenige, welcher einen neuen, zu einem der Töne

*) Vgl. F. H. von der Hagen, die Minnesänger und Liederdichter des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Leipzig 1838. Band IV, S. 853 ff.

passenden Text erfindet; um aber die Meisterwürde zu erlangen, dazu bedarf es der Vereinigung beider Fähigkeiten, der dichterischen und der musikalischen:

> „Der Dichter, der aus eignem Fleisse
> zu Wort und Reimen, die er erfand
> aus Tönen auch fügt eine neue Weise
> der wird als Meistersinger erkannt."

Die Gewissenhaftigkeit und der Eifer, welche die Zunftgenossen in der Beobachtung ihrer Gesetze bewiesen, kann als ein erfreuliches Zeugniss für den im deutschen Bürgerstande vorhandenen Kunstsinn gelten, wenn auch die künstlerischen Ergebnisse jener Bestrebungen nur äusserst geringen Werth haben. Die Melodien der Meistersinger waren der kirchlichen Psalmodie ähnlich, eintönig und ausdruckslos, wiewohl man sie an den Cadenzeinschnitten mit allerlei Coloraturen ausschmückte. Zur Poesie stand ihre Musik in so gut wie gar keiner Beziehung; in der Regel bestimmte nicht der Text den Ton, sondern umgekehrt, der Ton den Text; häufig wurde der Ton zuerst gemacht und, nachdem er für fehlerfrei erkannt worden, gab man dem Erfinder auf, über einen bestimmten biblischen oder geistlichen Stoff einen Text dazu zu machen. Bei der hausbackenen Art dieser Kunstpflege, die sich auch in den bizarren, den Tonweisen gegebenen Namen äussert — es gab z. B. eine „über-kurz Abend-Röt-Weis" eine „Schwarz-Dinten-Weis" eine „kurze Affen-Weis" eine „abgeschiedene Vielfrass-Weis" etc. — konnten weder Poesie noch Musik sonderlich gedeihen. Doch sind die Meistersinger-Singschulen ohne Frage von gutem Einfluss auf die Sittlichkeit ihrer Mitglieder gewesen, und wie sehr man sich auch abgestossen fühlt durch die ihren künstlerischen Versuchen anklebende Pedanterie, so verdient doch andererseits das Streben dieser, inmitten aller Noth des Alltagslebens nach dem Ideal ringenden bürgerlichen Naturen die wärmste Anerkennung. Diesen Standpunkt vertritt auch R. Wagner wenn er seinen Meistersinger Hans Sachs (1495—1576) auf die Frage „wer war es, der die Regeln schuf" antworten lässt:

> „Das waren hochbedürft'ge Meister,
> von Lebensmüh bedrängte Geister:
> in ihrer Nöthen Wildniss
> sie schufen sich ein Bildniss,
> dass ihnen bliebe
> der Jugendliebe
> ein Angedenken klar und fest,
> dran sich der Lenz erkennen lässt."

Die Schulen der Meistersinger verfielen nach dem dreissigjährigen Kriege mehr und mehr; nur die von Nürnberg und Strassburg bewahrten sich noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts eine gewisse Bedeutung. Seinen eigentlichen Abschluss fand der deutsche Meistergesang erst 1839, als die letzten noch lebenden Mitglieder der Schule zu Ulm dem dortigen Liederkranz ihre Innungszeichen übergaben und damit ihre Gesellschaft auflösten. — Mittelbar haben die Meistersinger die Tonkunst ihrer Zeit noch insofern gefördert, als sich nach ihrem Beispiel auch die Instrumentalmusiker zu zunftmässig geordneten Genossenschaften vereinten, das vagabondirende Leben, welches sie bis dahin als „fahrende Leute" geführt, aufgaben und festen Wohnsitz in den Städten nahmen. So entstand schon 1288 in Wien eine Vereinigung unter dem Namen Nicolai-Bruderschaft und 1330 in Paris die „Confrèrie de S. Julien des Ménestriers" (Minstrels), letztere unter einem Vorsteher mit dem Titel „Geigerkönig" (roi des violons), dessen Herrschaft erst im siebzehnten Jahrhundert durch Ludwig XIV. ein Ende gemacht wurde, nachdem der letzte, Dumanoir II., sich die Jurisdiction über alle Musiker von Paris, die Organisten nicht ausgenommen, angemasst und dadurch selbst seinen Sturz herbeigeführt hatte.

Neben dem Minne- und Meistergesang, aber unabhängig von diesen, hatte sich in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters das Volkslied entwickelt. Die sogenannte Limburger Chronik, verfasst vom Schreiber Johannes (1317—1402), enthält die frühesten Mittheilungen über die Beschaffenheit der Volksgesänge und der gleichzeitigen Instrumentalmusik (des „Pfeifenspiels" wie sie sich ausdrückt), leider aber keine Musikbeispiele; diese finden sich dafür zahlreich in einer im fünfzehnten Jahrhundert verfassten Handschrift, nach ihrem Entstehungsort das „Lochheimer Liederbuch" genannt.*) Die hier mitgetheilten Melodien sind merkwürdig nicht nur durch bedeutungsvolle Tonführung und feingegliederte Rhythmik, sondern auch durch die Treue, mit welcher sie den Inhalt des Gedichtes wiedergeben und dasjenige zum Ausdruck bringen, was das Wort allein nicht auszusprechen vermag.

Wenden wir uns nun zur Kunstmusik zurück, so sehen wir abermals ein kirchlich-historisches Ereigniss in den Entwickelungsgang der Tonkunst eingreifen: die in Folge der politischen Zerrissenheit Italiens nothwendig gewordene Uebersiedelung des päpst-

*) Der Titel des in der Bibliothek zu Wernigerode befindlichen Manuscriptes trägt die Bemerkung „Wolflein von Lochamen ist das gesenngkpuch".

lichen Stuhles von Rom nach Avignon (1305). Hier, in der sangesreichen Provence, musste das Bedürfniss, die im Laufe der Zeiten gemachten musikalischen Fortschritte auch in der Kirchenmusik zur Geltung zu bringen, reiche Nahrung finden; insbesondere wird die bis dahin nur schüchtern ausgeübte Kunst des Organisirens nun unter dem Namen Discantus (französisch Déchant, Zwiegesang) immer freier und eifriger von den Kirchensängern betrieben, so dass nicht selten die Würde des Gottesdienstes dadurch gefährdet erschien. Vergebens erliess der Papst Johann XXII. eine Bulle gegen den Gebrauch melodiefremder Intervalle beim gregorianischen Gesang „mit Ausnahme einiger melodiöser Consonanzen, wie Octave, Quinte und Quarte über dem einfachen Kirchengesang angebracht, und auch diese nur an Festtagen.“ Erst um Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelangten die, bereits ein Jahrhundert zuvor aufgestellten Regeln für den Discantus auch in der Praxis zu voller Geltung, Dank hauptsächlich der Wirksamkeit der für diese Kunst besonders begabten Nordfranzosen und Niederländer in der päpstlichen Capelle, und damit waren dem Missbrauche des Improvisirens vorläufig Schranken gesetzt. Aus dieser Zeit stammt das älteste Beispiel von vierstimmiger Kirchenmusik, eine zur Krönung Karl's V. von Frankreich (1364) componirte Messe von Wilhelm von Machaud, der, wie schon früher Adam de la Hale, den Uebergang bildet vom Troubadour zum eigentlich geschulten Musiker. Von den einzelnen Stimmen eines solchen vierstimmigen Gesanges hiess diejenige, welche die zu Grunde liegende Melodie oder Cantus firmus, dem Gregorianischen Gesange entnommen, vorzutragen hatte, Tenor (vom lateinischen tenere, halten, also mit dem Accent auf der ersten Silbe zu zu sprechen). Da man dieselbe vorzugsweise der hellstklingenden Männerstimme zutheilte, so hat sich der Name für diese bis heute erhalten, wiewohl seine ursprüngliche Bedeutung mit der späteren Entwickelung der mehrstimmigen Musik verschwinden musste. Die Gegenstimme, der Discantus oder Cantus, wurde auch Motetus genannt, vom französischen mot, Wort, Spruch, Motto, weil man für diese Stimme in der Regel ein dem Volksgesänge entnommenes Motiv verwendete, dessen Text zu dem der Kirchenmelodie in Beziehung stand. Die dritte, höchste Stimme hiess Triplum (woraus die heutige englische Bezeichnung Treble für die Sopranstimme eines vierstimmigen Gesanges entstanden ist) und die vierte eingeschobene Stimme Quadruplum. Für die beiden letzteren Stimmen kommen indessen auch die Namen Superius und Contratenor vor.

Bereits früher war bei den päpstlichen Sängern eine Form des dreistimmigen Gesanges unter dem Namen Faux-Bourdon (wörtlich „falscher Bass“) in Aufnahme gekommen, welche der Mailänder Theoretiker Franchinus Gafor (gest. 1522) mit den Worten beschreibt: „Wenn der Tenor und der Cantus in einer oder mehreren Sexten fortschreiten, dann wird die Mittelstimme, nämlich der Contratenor, immer unter dem Cantus die Quarte einhalten und gegen den Tenor die höhere Terz“. Demnach ist der Faux-Bourdon nichts anderes, als eine Reihe von Sextaccorden, und wenn auch etwas wohlklingender, so doch nicht weniger mechanisch, als das Organum des Hucbald. Für seinen Namen geben die Schriftsteller des Mittelalters verschiedene von einander abweichende Erklärungen; wahrscheinlich hat die Bezeichnung „falscher Bass“ ursprünglich der Oberstimme gegolten, denn wenn auch die Lehre vom Dreiklang und seinen Umkehrungen den Musikern des Mittelalters unbekannt war, so musste doch ihr Gehör sie überzeugen, dass die Terz ihrer Natur nach zur Führung des Basses ungeeignet sei, und diese eigentlich der Oberstimme gebühre.*) — Weitere wichtige Neuerungen des vierzehnten Jahrhunderts sind: der Gebrauch der Synkopen, durch welche das Ohr mit den bis dahin verpönt gewesenen Dissonanzen vertraut wurde, so wie der Pausen in der Hauptmelodie (dem Cantus firmus), welche den doppelten Zweck erfüllten, die Eintönigkeit der stets wiederkehrenden Kirchenmelodie zu mildern, und für die Gegenstimmen grössere Freiheit der Bewegung zu gewinnen. Wie sehr aber auch die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes durch alles dieses gefördert wurde, so blieb doch daneben noch geraume Zeit der improvisirte Contrapunkt in Gebrauch. Dieser sogenannte

*) Von dem oben beschriebenen Faux-Bourdon durchaus verschieden ist die noch heute in der katholischen Kirche übliche Singweise dieses Namens, von der sich u. a. in dem berühmten Miserere des Allegri (gest. 1652) ein Beispiel findet. Sie besteht in einem regelrechten vierstimmigen Satze, in welchem eine Gregorianische Melodie von drei Stimmen nur in Consonanzen und in Noten von gleichem Werth, also ohne eigentliche Takteintheilung, begleitet wird. Durch diese denkbar einfachste Harmonisirung wurde der Gregorianische Gesang um ein neues Mittel des Ausdruckes bereichert, ohne seinen Charakter der erhabenen Einfachheit zu verlieren. Der Vollständigkeit wegen sei hier noch eine dritte Art des Faux-Bourdon erwähnt, die wiederum nichts mit der vorhergehenden gemein hat, nämlich der Vortrag einer Gregorianischen Melodie durch den Orgelbass, zu welcher ein Sänger einen figurenreichen Contrapunkt improvisirt.

Contrapunto a mente, bei welchem nicht nur eine sondern mehrere den Cantus firmus begleitende Stimmen aus dem Stegreif gesungen wurden, mag wohl nur ausnahmsweise höheren künstlerischen Ansprüchen genügt haben, wie auch die wiederholt gegen ihn ausgesprochenen scharfen Urtheile der Musikschriftsteller beweisen. Fanden sich jedoch einmal Sänger zusammen, die begabt und geübt genug waren — denn auch hier mussten bestimmte Regeln gekannt und beobachtet werden — um eine kunstgerechte Polyphonie zu Gehör zu bringen, so erscheinen freilich die Leistungen dieser Contrapunktisten „a mente" ungleich achtungswerther als die der ausübenden Künstler unserer Zeit, welche gewöhnt sind, sich nicht allein die Noten, sondern auch die Verzierungen und Nüancen des vorzutragenden Musikstückes vom Componisten vorschreiben zu lassen, wobei von einer Reproduction im höheren Sinne des Wortes natürlich nicht die Rede sein kann.

Die nun folgende, mit der Zurückverlegung des päpstlichen Stuhles nach Rom (1376) beginnende Periode der niederländischen Contrapunktisten eröffnet Wilhelm Dufay aus der belgischen Provinz Hennegau, welcher, vermuthlich mit vielen seiner Landsleute, dem Papste von Avignon aus gefolgt war, und in einem Verzeichniss der Sänger an der päpstlichen Capelle in Rom vom Jahre 1380 figurirt. Er ist der erste von allen mittelalterlichen Tonsetzern, dessen Arbeiten wirklichen Stil zeigen. Bei ihm zuerst erscheinen die Pausen auch in den Mittelstimmen, wodurch Melodie und Stimmführung eine gewisse Selbständigkeit gewinnen; die bei Machaud nur erst schüchtern auftretenden Nachahmungen gestalten sich bei ihm zum Canon, damals Fuga genannt — vom lateinischen fuga (Flucht) „weil eine Stimme vor der andern gleichsam wegfliehet und auf solcher Flucht auf eine angenehme Art verfolget wird" wie der Hamburger Musikschriftsteller Mattheson sagt — während man unter „Canon" eine Richtschnur für den Sänger, die Summe der Regeln zur Entzifferung der immer verwickelter werdenden Mensural-Notenschrift verstand. Der Ursprung der bei den niederländischen Tonsetzern beliebten Notirungskünste ist darin zu suchen, dass man die neuerrungene Kunst des Contrapunkts vorwiegend als ein Mittel ansah, um den Scharfsinn des Componisten, sowie des Ausführenden zu üben. Zunächst gaben die canonischen Nachahmungen Veranlassung, die Noten durch Zeichen zu ersetzen; beim einfachen Canon lag es nahe genug, sich mit Notirung nur einer Stimme zu begnügen, und den Eintritt der übrigen Stimmen durch ein Zeichen anzu-

deuten; neue Zeichen wurden nothwendig, als man anfing, die nachahmende Stimme in einem andern Intervall als die erste beginnen zu lassen; ferner beim Canon „per augmentationem" und „per diminutionem", wo die Töne von der zweiten Stimme doppelt oder halb so lang gesungen werden mussten, wie von der ersten. Endlich gebot man über eine solche Menge, nicht eigentlich zur Tonschrift gehöriger Zeichen, dass man eine Composition für mehrere, selbst gleichzeitig eintretende Stimmen mit nur einer Notenreihe zu notiren unternehmen konnte und es dem Scharfsinn der Ausführenden überliess, aus den hinzugefügten Zeichen die Absicht des Tonsetzers zu enträthseln.*)

Auf die Texteswort wurde von den niederländischen Tonsetzern, in ihrem einseitigen contrapunktischen Eifer so gut wie gar keine Rücksicht genommen; man begnügte sich z. B. in einer Messe die Anfangsworte hinzuschreiben, und es blieb dem Sänger überlassen, im weiteren Verlaufe des Musikstückes Silben und Töne so gut es ihm möglich war, in Uebereinstimmung zu bringen. Damit steht im Zusammenhang die schon S. 46 angedeutete Gewohnheit der mittelalterlichen Vocalcomponisten, in einem Musikstücke zwei verschiedene Texte geistlichen und weltlichen Inhaltes gleichzeitig zu Gehör zu bringen. Der Ursprung dieser Praxis ist leicht nachzuweisen. Zunächst hatten sich die Componisten veranlasst gesehen, um ihre ganze Kraft der Ausbildung des noch unentwickelten mehrstimmigen Satzes zuzuwenden, auf die Erfindung eigener Themen zu verzichten und ihren Musikstücken, in der Hauptstimme sowohl wie in der Gegenstimme, lediglich schon vorhandene Melodien zu Grunde zu legen; neben dem gregorianischen Cantus firmus als Gegenstimme eine zweite Kirchenmelodie zu benutzen, war aber deshalb bedenklich, weil die Kirche für jede festliche Veranlassung eine bestimmte Melodie vorgeschrieben hatte, und durch gleichzeitige Benutzung eines anderen Kirchengesanges die Reihenfolge gestört worden wäre. So kam es, dass man für jede Art geistlicher Compositionen vorzugsweise die

*) An Stelle der Zeichen traten auch bisweilen mysteriöse Sprüche, wie „Qui sequitur me non ambulat in tenebris" (wer mir folgt wandelt nicht in Finsterniss), womit die zweite Stimme angewiesen war, die schwarzen Noten der ersten zu überschlagen. Dass man unter Umständen auch diese Hülfsmittel verschmähte, beweist ein „Kyrie" des von seinen Zeitgenossen hochgefeierten Ockenheim, welches nur mit einem Fragezeichen versehen ist, und dem Sänger nicht nur den Eintritt der nachfolgenden Stimmen, sondern auch Takt, Schlüssel und Tonart zu errathen aufgiebt.

Melodie eines Volksliedes zur Gegenstimme benutzte. Wenn dann auch der Text desselben unberührt gelassen wurde, so lag der Grund dafür lediglich in der schon erwähnten Sorglosigkeit der Tonsetzer bezüglich der Textesworte im allgemeinen. Der Vorwurf der Frivolität kann sie wegen einer derartigen Vermischung des Geistlichen und Weltlichen so wenig treffen, wie etwa die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts, welche in unmittelbarer Nähe der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde die Familie des Stifters im Costüm ihrer Zeit darstellten; es lag eben im Geiste des Zeitalters, dass das Heilige durch die Nachbarschaft des Weltlichen nicht profanirt, sondern umgekehrt, dieses durch jenes gehoben und veredelt wurde.

Ein zweites Entwickelungsstadium erreicht die Kunst der Niederländer mit Ockenheim, geb. 1430 zu Termonde in Flandern, der mit Recht als der Vater des Contrapunktes gilt; der Canon gewinnt bei ihm an Ausdehnung und Bedeutung, er erscheint nicht nur im Einklang und in der Octave, sondern auch in der Quinte und Quarte. Allerdings ist Ockenheim es auch gewesen, der die contrapunktischen Künsteleien auf die Spitze trieb; wenn daher in den meisten seiner Werke die Mühseligkeit des Schaffens noch in peinlicher Weise hervortritt, wie u. a. in einer Motette für sechsunddreissig Stimmen — von denen vermuthlich nur sechs oder neun Stimmen notirt waren, deren jede sich als Canon von sechs oder vier Stimmen gestaltete, die schliesslich zusammen gesungen werden konnten — so merkt man doch schon bei ihm, so oft er sich vom Zwange der Polyphonie frei fühlt, eine dem Tonsatz zu Grunde liegende sinnige Absicht und ein Streben nach ausdrucksvoller Melodie.

Den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit des niederländischen Contrapunktes bezeichnet Josquin des Près, geb. 1450 zu Condé im nördlichen Frankreich. Von seinen Vorgängern unterscheidet er sich wesentlich durch die Kühnheit und Leichtigkeit seines Schaffens; er ist der erste in der langen Reihe der niederländischen Meister, in dessen Werken wahre Genialität zum Vorschein kommt. Mit den bestehenden Regeln nahm er es nicht eben genau, wie sein Schüler Coclius berichtet, wiewohl er gründlich mit ihnen vertraut war und beim Unterricht streng auf ihre Beobachtung hielt. Als schaffender Musiker freilich hat er von dem Rechte des Genius, sich selbst Regeln zu geben, unumschränkten Gebrauch gemacht, und bei seiner völligen Beherrschung der Formen war sein künstlerischer Freiheitsdrang ein

durchaus berechtigter. Diese Meinung spricht auch Luther, der zu seinen eifrigsten Verehrern gehörte, mit den Worten aus: „Josquin ist ein Meister der Noten; diese haben thun müssen, wie er gewollt, andere Componisten müssen thun wie die Noten wollen“ und von seinen Compositionen sagt er „sie seien fröhlich, willig, milde und lieblich, nicht gezwungen noch genöthigt und nicht an die Regel stracks und schnurgleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang.“ Zwar ist die der niederländischen Schule anhaftende Pedanterie auch bei ihm noch keineswegs völlig überwunden, und wenn er z. B. den Stammbaum Christi zwei Mal in Musik setzt, einmal nach dem Evangelium des Matthäus, einmal nach dem des Lucas, so kann dabei von einem genialen Aufschwung selbstverständlich nicht die Rede sein. Bei anderen Gelegenheiten aber, und selbst dann, wenn er nach der Art seiner Zeit noch verschiedene Weisen und Texte in demselben Musikstück vereint, zeigt der ausdrucksvolle, der Dichtung sich anschmiegende Tonsatz deutlich, wie weit er sich über seine Vorgänger erhebt. Uebrigens ist bei ihm und seiner Schule schon das Streben bemerkbar, in solchen Fällen wenigstens Texte gleichartigen Inhalts zu verwenden, wie z. B. in seinem Trauergesang auf den Tod seines Lehrers Ockenheim „La déploration de Jehan Ockenheim“ (mitgetheilt in Forkel's Geschichte der Musik II S. 542) wo zu dem „Requiem aeternam“ des Tenors vier begleitende Stimmen in den Lauten der Muttersprache die Klage ertönen lassen:

„Nymphes des bois, déesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations,
Changez vos voix fort claires et hautaines
En cris tranchantz et lamentations.“

Hinsichts der Stellung von Josquin's Musik zur Poesie ist noch bemerkenswerth, dass er zuerst neben dem musikalischen auch den ästhetischen Werth der Dissonanz erkannt hat und sie mit Bewusstsein und Absicht zum Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen verwendet.

Von dem Zeitpunkt an, wo man es als die Aufgabe des Componisten erkannt hatte, nicht blos künstliche Toncombinationen, sondern auch ausdrucksvolle Melodien zu erfinden, ist die musikalische Mission der Niederländer beendet. Hatten die übrigen Nationen die Ausbildung des Contrapunktes, in der richtigen Erkenntniss ihrer geringeren Befähigung dafür, jenen allein überlassen, ihnen auch alle musikalischen Ehrenstellen in den Haupt-

städten Europa's während anderthalb Jahrhunderte willig eingeräumt, so betreten sie jetzt aufs neue den musikalischen Schauplatz, in erster Reihe die Italiener, denen es bald gelingt, die Hegemonie auf dem Gebiete der Tonkunst für sich zu erringen. Die Fortschritte, welche in Italien um eben diese Zeit in der Kunst der Vervielfältigung von Musikalien gemacht waren, wirkten ebenfalls zum Aufschwunge des musikalischen Lebens der Halbinsel in bemerkenswerther Weise mit. Bereits zu Lebzeiten Josquin's hatte Ottaviano dei Petrucci, nach seinem Geburtsort, einem Städtchen im Kirchenstaat da Fossombrone genannt, den Notendruck vermittelst beweglicher Metalltypen erfunden. Bis dahin hatte man sich mit den plumpen, seit Erfindung der Buchdruckerkunst (1440) aufgekommenen Holzschnitt-Noten begnügen müssen, oder, wenn es sich um elegante Ausstattung handelte, jene noch heute bewunderten künstlerisch geschmückten Abschriften anfertigen lassen, deren Anschaffung sich nur fürstliche Personen oder kirchliche Körperschaften erlauben durften; selbstverständlich beschränkte man sich in diesem Falle auf ein Exemplar, welches von einer grösseren Zahl von Sängern gleichzeitig benutzt werden musste, wodurch, ungeachtet der Grösse und Deutlichkeit der Schrift, die correcte Ausführung erschwert wurde, namentlich der mehrstimmigen Musik, wiewohl hier die Stimmen nicht nach Art unserer Partituren unter einander, sondern jede für sich, auf der ganzen Fläche des Buches nebeneinander stehend notirt wurden. Petrucci's Ausgaben, deren erste, eine Sammlung von 96 drei- und vierstimmigen Gesängen von niederländischen Tonsetzern im Jahre 1501 erschien, schafften für alle diese Uebelstände Abhülfe. Seine Drucke lassen an Schönheit und Deutlichkeit, selbst nach heutigen Ansprüchen nichts zu wünschen übrig, und es ist nur zu bedauern, dass die von ihm veröffentlichten Werke nach der Sitte jener Zeit nicht in Partitur, sondern nur in einzelnen Stimmheften gedruckt sind, weil der Verlust einzelner dieser Hefte in vielen Fällen den des ganzen Werkes zur Folge gehabt hat.

Die im Laufe des 16. Jahrhunderts zu Gunsten Italiens sich vollziehende Wandlung der musikalischen Machtverhältnisse könnte uns befremdlich erscheinen, wenn wir uns nicht daran erinnerten, dass auch vor dieser Zeit die künstlerische Triebkraft des italienischen Bodens keineswegs geschlummert hat. Schon ein Jahrhundert zuvor war hier der Geist wach geworden, der die Menschheit trieb, die verlorene Schöne des Alterthums wieder aufzusuchen

und sich an ihr zu neuen künstlerischen Thaten zu begeistern. Das dichterische Dreigestirn Dante, Petrarca und Boccaccio hatte die Morgenröthe verkündet, welche die lange Nacht des Mittelalters nunmehr aufzuhellen begann. Dante zeigt sich von den Anschauungen der scholastischen Philosophie noch keineswegs befreit; in seiner grossartigen Dichtung vom Weltgericht erscheint noch die christliche Theologie mit der antiken Welt verflochten, und indem er den ganzen Reichthum seiner Phantasie aufbietet, um ein gewaltiges Bild der alles umfassenden, alles beherrschenden Kirche hinzustellen, erinnert er einigermassen an jene Musiker, welche — wie S. 38 erwähnt wurde — das Tonsystem mit allen seinen Einzelheiten in symbolisirende Beziehung zur Kirche brachten. Auf ein wichtiges Hülfsmittel zur Erkenntniss des Alterthums musste Dante noch verzichten: die griechische Sprache war zu seiner Zeit — er starb 1321 — so gut wie verloren gegangen, und er musste sich begnügen, seinen Sinn für poetische Formen an den lateinischen Dichtern, besonders Virgil, zu bilden. Glücklicher als er hatte Petrarca, der Sänger der Liebe, während seines Aufenthaltes am päpstlichen Hofe zu Avignon (1339) Gelegenheit, durch den Unterricht eines dort weilenden Gelehrten aus Constantinopel mit der griechischen Sprache, sowie mit den Werken Plato's bekannt zu werden. Sein Freund Boccaccio (gest. 1375) endlich hatte sich die Sprache und Wissenschaft der Griechen schon in der Jugend gründlich angeeignet; auf seinen Antrieb wurde in Florenz ein Lehrstuhl für griechische Sprache und Literatur errichtet, dessen Inhaber, Leontius Pilatus es unternahm, der studirenden Jugend zum ersten Mal die Dichtungen Homer's und die Schriften Plato's zu erklären. Und wie weit Boccaccio von der Scholastik mit ihrem Glauben an die allein seligmachende Kraft der katholischen Kirche entfernt war, zeigt u. a. die in seinem „Dekamerone"*) enthaltene (später von Lessing in seinem „Nathan" reproducirte) Erzählung von den drei Ringen, welche das Christenthum als eine nicht absolut, sondern nur relativ wahre Religion mit den übrigen Religionen gleichstellt.

Die von diesen Männern entzündete Begeisterung für das Alterthum wurde mächtig genährt durch die grosse Zahl griechischer Gelehrter, welche nach der Eroberung Constantinopels durch die Türken (1453) in Italien eine Zuflucht suchten und nicht nur

*) Eine Sammlung von hundert Novellen, deren Titel aus dem griechischen deka „zehn" und hemera „Tag" zusammengesetzt ist, weil ihre Erzählung sich auf zehn Tage vertheilte.

am kunstsinnigen Hofe des Cosimo von Medici in Florenz, sondern auch an den übrigen Culturstätten der Halbinsel mit offenen Armen empfangen wurden. Ihnen dankte Europa die völlige Erlösung von dem geistigen Drucke des Mittelalters, das endliche Erscheinen des Tages der Wiedergeburt, des auch für die Förderung der Tonkunst so wichtigen Zeitalters der Renaissance; sie waren es, an welche sich Schiller in seinem Gedichte „Die Künstler“ mit den Worten richtet:

Vertrieben von Barbarenheeren,
Entrisset ihr den letzten Opferbrand
Des Orients entheiligten Altären
Und brachtet ihn dem Abendland.

Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten,
Der junge Tag im Westen neu empor,
Und auf Hesperiens Gefilden sprossten
Verjüngte Blüthen Ioniens hervor.

Die schönere Natur warf in die Seelen
Sanft spiegelnd einen schönen Widerschein,
Und prangend zog in die geschmückten Seelen
Des Lichtes grosse Göttin ein.

V.

Luthers Reformation und die Renaissance.

Die durch das Wiedererwachen der Theilnahme für das classische Alterthum bewirkte Umwälzung des geistigen Lebens in Europa berührte das musikalische Gebiet ungleich später als das der Dichtkunst und der bildenden Künste. Die Ursache dieser Verspätung liegt zunächst im Mangel einer musikalischen Antike: während der Dichter, wie auch der Maler, der Bildhauer und der Architekt auf Schritt und Tritt den Meisterwerken ihrer Vorgänger im Alterthum begegneten und in ihnen den Antrieb und die Richtschnur für ihre eigenen Schöpfungen fanden, war dem Musiker der unmittelbare Zusammenhang mit dem Alterthum versagt. Die wenigen zu jener Zeit aufgefundenen Reste altgriechischer Musik konnten von dem Wesen und der Wirkung derselben schlechterdings keine Vorstellung geben, so dass sich der Componist der Renaissancezeit lediglich auf seine Phantasie angewiesen sah und an der naiven, maassvollen Schönheit des classischen Alterthums im besten Falle nur mittelbar für seine Kunst Antheil nehmen konnte. Eine zweite Ursache des Zurückbleibens der Musik hinter den übrigen Künsten waren die äusseren Verhältnisse Italiens, jenes eigenthümliche Gemisch von Rohheit und Cultur, welches gerade die Blüthezeit der Renaissance kennzeichnet. In Folge der unaufhörlichen Kämpfe zwischen weltlicher und geistlicher Gewalt hatte sich in Italien eine starke, einheitliche Regierung und ein monarchisches Empfinden nicht bilden können; die souveränen Städte und die kleinen Fürsten waren genöthigt, neben ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen, unausgesetzt ihre materielle Sicherheit im Auge zu haben, und bei diesen Verhältnissen konnte sich gerade hier das Mittelalter mit seinen faustrechtlichen Zuständen länger fortsetzen als anderswo in Europa. Das Italien der Päpste Julius II. und Leo X.

(1503—1513—1521) zeigt sich zu gleicher Zeit hinter der übrigen Welt zurück und ihr voraus: ersteres in Bezug auf das Gerechtigkeitsgefühl, die Achtung vor dem Eigenthum und dem Menschenleben; letzteres in Bezug auf den Sinn für das Schöne, auf die Reinheit des Geschmackes und die künstlerische Initiative.

Wenn nun bei der, durch äussere Ungebundenheit bedingten Entwickelung des menschlichen Körpers Sculptur und Malerei jenen Höhepunkt erreichen konnten, auf welchem wir diese Künste zur Zeit der genannten Päpste in den Werken eines Leonardo da Vinci, Raphael, Michel Angelo sehen, so blieben die Schöpfungen der Tonkünstler von diesen Einflüssen unberührt. Zwar zeigte sich, wie wir gesehen haben, bei einzelnen genialen Naturen, z. B. bei Josquin des Près, das Streben nach ausdrucksvollem Tonsatz und damit das Bedürfniss nach einer Wiedergeburt auch der Musik, im grossen und ganzen aber verharrt die musikalische Welt selbst noch nach dem Tode dieses Meisters (1521) in den Banden mittelalterlicher Beschränktheit. Auch jetzt fährt die Mehrzahl der Componisten fort, den melodischen Ausdruck und den poetischen Inhalt der Vocalmusik zu Gunsten der contrapunktischen Combinationen zu vernachlässigen, und noch im Jahre 1549, also beinahe ein Jahrhundert nach dem Beginn der Renaissance mit Einwanderung der aus Constantinopel vertriebenen griechischen Gelehrten, konnte ein italienischer Schriftsteller über die Leistungen der päpstlichen Sänger folgendes Urtheil fällen: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblick, wo der eine Sanctus sagt, der andere Sabaoth singt und ein dritter Gloria tua, und dieser Wirrwarr ist dann von einigem Geheul, einigem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats*)“.

Um die Musik von der einseitigen Richtung abzulenken,

*) Was den ersten Theil dieser Kritik betrifft, die nachlässige Behandlung der Texteswortе, so ist die Gegenwart keineswegs berechtigt, auf die oben charakterisirte Leistung der päpstlichen Sänger mit Geringschätzung herabzusehen; ein Seitenstück dazu findet sich in einem vielfach gepriesenen Werke der neuesten Musikliteratur und zwar auffallenderweise bei einem Componisten, der im allgemeinen bestrebt war, in seiner Vocalmusik die Dichtung rücksichtsvoller zu behandeln, als seine Vorgänger: bei Robert Schumann. Dieser lässt im dritten Theil seiner Faustmusik die drei Büsserinnen gleichzeitig syllabisch verschiedene Texteswortе singen, wobei natürlicherweise von einem Verständniss derselben schlechterdings nicht die Rede sein kann.

welche ihr durch die niederländischen Contrapunktisten gegeben war, um sie edleren und höheren Zielen entgegenzuführen, dazu bedurfte es eines noch stärkeren Impulses, als ihn der in Italien erwachte Kunstgeist zu geben vermocht hatte. Erst dem Wittenberger Augustinermönch und späteren Professor Dr. Martin Luther sollte es gelingen, wie auf religiösem, so auch auf musikalischem Gebiete die Bollwerke mittelalterlicher Zwingherrschaft zu brechen und die Befreiung der Geister herbeizuführen. Durch Luther's Reformation wurde zunächst der Bann gehoben, der seit dem Concil von Laodicea auf der Kirchenmusik ruhte, seit der damals erlassenen Verordnung, welche den Gesang beim Gottesdienst ausschliesslich den dazu bestellten Sängern überwiesen hatte. Denn wie der Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus die geistige Selbständigkeit des Individuums als sein eigentliches Ziel verfolgte, so betrachtete sein Stifter auch den Gesang der Gemeinde als wesentliche Bedingung des Gottesdienstes und als ein wirksames Mittel zur Erweckung einer selbständig religiösen Empfindungsweise. Demgemäss bemühte sich Luther persönlich und mit allem Eifer um Verbesserung und Veredlung des Gemeindegesanges in seiner Kirche, und bei seiner hohen musikalischen Begabung konnte er selbst die Wege zeigen, auf welchen dieses Ziel am schnellsten zu erreichen war. In der richtigen Erkenntniss des Guten, was der Katholicismus für die Musik geschaffen, wählte er zunächst aus dem altlateinischen Kirchengesang solche Melodien, die durch rhythmisches Ebenmaass an die Liedform erinnerten und deshalb dem Tonsinne des Volkes besonders zugänglich waren, wie z. B. die Hymne des hlg. Ambrosius „Veni redemptor gentium“ — in Luther's Uebertragung „Nun komm der Heiden Heiland“; unter den Sequenzen die schon S. 25 erwähnte des Notker Balbulus „Media vita in morte sumus“ deutsch „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen“. Der gregorianische Choral oder cantus planus wurde als völlig unrhythmisch von ihm ausgeschlossen; Luther spricht seine Abneigung gegen denselben bei Gelegenheit einer Lobrede der mehrstimmigen Musik mit den Worten aus: „Wer dazu keine Liebe hat, der muss wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, dass er solche liebliche Musik, sondern das wüste Eselsgeschrei des Chorals oder der Hunde oder der Säue Gesang höre*).“ Auch

*) Stellen wir diesem harten Urtheil des Reformators eine Aeusserung seines musikalischen Mitarbeiters Johann Walther gegenüber, so erscheint dasselbe wesentlich modificirt und mehr gegen die mangelhafte Ausführung

die lateinische Sprache wurde von ihm für einige Gesänge beibehalten „zur Uebung der Jugend und für die Gelärten, während das Deutsche für den gemeinen Haufen am nützlichsten ist."

Als zweite Quelle zur Reform des Gemeindegesanges benutzte Luther den reichen Vorrath deutscher geistlicher Lieder, welche schon lange vor der Reformation als Bestandtheil der Liturgie mit dem gregorianischen Gesang gewechselt hatten; hauptsächlich die im 13. Jahrhundert als eine Art geistlichen Minnedienstes gesungenen, an die heilige Jungfrau gerichteten Marienlieder, nachdem die Texte derselben eine auf Christus bezügliche Abänderung erfahren hatten. Noch reichere Ausbeute aber lieferte ihm eine dritte Quelle: der weltliche Volksgesang, wobei selbstverständlich nur die Musik in Betracht kam. An die Benutzung weltlicher Liedmotive zu kirchlichen Gesängen war man von der Zeit der niederländischen Contrapunktisten her gewöhnt, und es lag deshalb doppelt nahe, dem Mangel an protestantischen Kirchenmelodien auf diese Weise abzuhelfen. So wurde die Melodie von Heinrich Isaak's Wanderburschenlied „Innspruck, ich muss dich lassen" zu dem Choral „O Welt, ich muss dich lassen" benutzt; später wurde aus Hans Leo Hasler's „Mein Gemüth ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart" „Befiehl du deine Wege"; die Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" hatte ursprünglich den Text „Wie hell leuchten die Aeuglein der Schönen und der Zarten mein" und den Choral „Von Gott will ich nicht lassen" sang man nach der Melodie „Ich ging einmal spazieren"*). Dieses Hinübernehmen weltlicher Lieder in die Kirche erregte zwar bei den strengeren Theologen

des Chorals als gegen diesen selbst gerichtet: „Zum dritten so weiss und zeuge ich wahrhafftig" lauten die „*Verba* des alten Johan Walthers" bei Praetorius (Syntagma I. 451) „dass der heilige Mann Gottes *Lutherus*, welcher Deutscher *Nation* Prophet und Apostel gewest, zu der *Musica* im *Choral* und *Figural*-Gesang grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmahls gesehen, wie der thewre Mann vom singen so lustig und fröhlich im Geiste ward, dass er des singens schier nicht köndte müde und satt werden, und von der *Musica* so herrlich zu reden wuste".

*) Aehnliche Freiheiten erlaubte man sich in Deutschland bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert ist noch Mozart's „In diesen heil'gen Hallen" und „Bei Männern, welche Liebe fühlen" nach entsprechender Textesänderung unter die protestantischen Kirchengesänge aufgenommen. Noch heute singen die pariser protestantischen Gemeinden ein mit den Worten „Dans l'abime de misère" beginnendes Busslied nach der Haydn'schen Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser".

Anstoss; sie behaupteten „Was der Welt und dem Satan einmal gewidmet ist, lasse man heraus aus der Kirche, es ärgert.“ Luther indessen war der Meinung, dass Satan kein Musikfreund sein könne und den Protestanten den an seinem Eigenthum begangenen Raub nicht nachtragen werde; unerschüttert in seiner Ueberzeugung, dass eine zum Herzen des Volkes sprechende Musik zu der vom Protestantismus bezweckten Vertiefung und Reinigung der Weltanschauung in reichem Maasse beitragen müsse, ging er ohne Zögern an die Ausführung seiner musikalischen Reformpläne; obwohl selbst gründlich und vielseitig musikalisch gebildet, verschmähte er doch nicht den Rath und die Hülfe der Fachmänner bei seinem Werke: er berief den Torgauischen (später Dresdener) Capellmeister Friedrich's des Weisen, Johann Walther zu sich nach Wittenberg, und in gemeinsamer Arbeit mit diesem, sowie dem Wittenberger Sängermeister Conrad Rupff entstand 1524 das erste protestantische Gesangbuch unter dem Titel „Geystlich Gesangbüchlein“ enthaltend 38 deutsche und 5 lateinische Gesänge, von Walther vierstimmig gesetzt. Bemerkenswerth ist, dass hier die Melodie gelegentlich in der Oberstimme erscheint, während sie bis dahin im mehrstimmigen Gesange stets vom Tenor gesungen wurde. Mit der Zeit setzte sich die Melodie immer mehr in der Oberstimme fest; in der letzten Ausgabe des Gesangbuches (1551) finden sich schon fünfzig derartig componirte Gesänge, während die erste nur zwei aufweist.

Ueber die Art der Mitwirkung Luther's beim Zustandekommen dieses Gesangbuches war man lange Zeit im Unklaren, indem man ihn als Erfinder einer grossen Anzahl der darin enthaltenen Melodien bezeichnete, während er nach neuesten Forschungen nur für die Choralmelodien „Ein' feste Burg ist unser Gott“ „Jesaias dem Propheten das geschah“ und „Wir glauben all' an einen Gott“ die Autorschaft beanspruchen darf. Walther's Aeusserung, „dass Luther alle Noten auf den Text nach dem Accentus (der kirchliche Lesevortrag) und dem Concentus (die wirkliche Gesangsmelodie) meisterlich und wohl gerichtet habe“, lässt keineswegs darauf schliessen, dass er sich gerade als Componist beim Zustandekommen des protestantischen Kirchengesanges betheiligt habe*).

*) Ueberhaupt sind die hierauf bezüglichen Aussagen der Zeitgenossen schon deshalb ungeeignet zur Aufklärung der Frage, weil der Begriff „Componist“ damals ein anderer war als heute; wie im Mittelalter, so war noch zu Luther's Zeit die Thätigkeit des Componisten an zwei Personen vertheilt: der Erfinder der Melodie war nicht zugleich der, welcher dieselbe

Uebrigens erscheint diese Frage von untergeordneter Bedeutung, sobald wir uns der Verdienste erinnern, welche sich Luther mittelbar als Schöpfer der neuhochdeutschen Sprache um die Musik erworben hat; seine Thätigkeit auf diesem Gebiete kann hier nur angedeutet werden; es genüge die Bemerkung, dass ohne ihn das Hochdeutsche wahrscheinlicherweise das Loos des Niederdeutschen getheilt hätte, welches bekanntlich in unserm Vaterlande nur noch als Dialekt fortlebt und in England unter dem Einfluss des Lateinischen seinen Charakter fast ganz eingebüsst hat. Nur auf der, ihr von Luther angewiesenen Bahn konnte sich die hochdeutsche Sprache vor dem gleichen Schicksal bewahren, und, was den Kirchengesang anbetrifft, den Kampf mit der lateinischen siegreich bestehen.

Die Wirkung des Luther'schen Gemeindegesanges blieb nicht auf die protestantische Kirche allein beschränkt; auch in katholischen Kreisen wurde seine, das religiöse Leben fördernde Kraft anerkannt, und man behauptete sogar, Luther's Reform verdanke ihren Erfolg mehr dem von ihm eingeführten Gesange, als seiner Lehre. Drückender als zuvor empfand man jetzt die Missbräuche, welche sich unter der Herrschaft des niederländischen Contrapunkts im Kunstgesang der römischen Kirche eingeschlichen und festgesetzt hatten, und der Unmuth darüber wurde in den maassgebenden Kreisen so gross, dass die beim Concil von Trient (1545—1563) versammelten Cardinäle ernstlich die Frage erörterten, ob nicht die mehrstimmige oder Figural-Musik gänzlich aus der Kirche zu verbannen sei, da sie die Würde des Gottesdienstes eher beeinträchtige als fördere. Inzwischen aber war in Pier Luigi Sante, nach seiner in der Nähe Rom's gelegenen Geburts-

---

kunstvoll auszugestalten übernahm. Der Theoretiker Glareanus (so genannt nach seinem Geburtsort Glarus) sagt in seinem 1547 erschienenen Werke „Dodekachordon", dass die Gabe des einen, des Phonascus, mit der des anderen, des Symphonetes, wohl auch in einer Person vereinigt vorkommen könne, doch würde man selten in dem Sänger oder Erfinder einer Weise auch zugleich den Setzer finden, der sie kunstvoll zu durchbilden verstünde. Der Gegenwart mag diese künstlerische Arbeitstheilung als eine bedauerliche Beschränktheit erscheinen; doch sollte man nicht vergessen, dass bei uns eine ähnliche Theilung der künstlerischen Arbeit besteht, indem der Vocalcomponist die Dichtung seiner Texte in der Regel einem Andern überlässt, was einem zukünftigen Geschlechte, welches möglicherweise nach dem Vorgange des Alterthums die Functionen des Dichters und des Componisten wiederum in einer Person vereint, nicht weniger armselig erscheinen könnte, als uns jene mittelalterliche Praxis.

stadt Palestrina*) genannt, der Meister erschienen, welcher den Beweis liefern sollte, dass auch der kunstvollste Gesang recht wohl geeignet sei, die Gemüther zu ergreifen und zu erheben, sobald er die Hauptbedingungen einer wirkungsvollen Vocalmusik, die Verständlichkeit der Melodie und der Textesworte, richtig erfülle. Diesen Bedingungen nun war Palestrina schon in seinen 1560 erschienenen „Improperien" (wörtlich übersetzt „Vorwürfe" mit dem Text: „Was habe ich dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich dich betrübt? Antworte mir!" etc.) gerecht geworden, einer Composition, deren bei aller Einfachheit edler und bedeutsamer Stil solche Bewunderung erregte, dass Papst Pius IV. ihre Aufnahme unter die zur Osterfeier in der Sixtinischen Capelle bestimmten Musikstücke befahl. In Folge dessen auf Palestrina aufmerksam gemacht, beschloss die zur Reform des katholischen Kirchengesanges eingesetzte Behörde noch einen letzten Versuch zu wagen, und beauftragte ihn, eine Composition zu liefern, deren Erfolg über das Fortbestehen der Figural-Musik in der Kirche entscheiden solle. Die bei diesem Anlass entstandenen, später dem König Philipp II. von Spanien gewidmeten drei Messen aber, besonders die dritte, welche der Künstler dem Andenken seines Gönners, des Papstes Marcellus II. weihte und „Missa Papae Marcelli" nannte, zeigten sich den Werken der Vorgänger so sehr überlegen, sie entsprachen so vollständig den an eine echte Kirchenmusik zu stellenden Anforderungen, dass die zur Entscheidung der Frage versammelten Richter ihre früheren Zweifel mit einem Schlage beseitigt sahen. „Die Empfindungen, welche in der katholischen Kirche die allein herrschenden sein sollen, hatten einen tiefen und wahren Ausdruck gefunden; die höchste Kunst erschien als Natur, ein echt kirchlicher Stil hatte sich entfaltet, ernst, feierlich, gross; wie alle Leidenschaftlichkeit, so auch alle Künstelei ausschliessend, in tiefsinniger Tonsymbolik die Geheimnisse der Gottheit dem ahnenden Gefühle vermittelnd. Palestrina hat mit diesem Werke nicht nur der Kunstmusik ihren Antheil am katholischen Gottesdienst für alle Zeiten gesichert, sondern auch den Italienern einen nationalen Kirchenstil geschaffen."*)

*) Schüler des aus Burgund stammenden Niederländers Claudio Goudimel, welcher als Begründer der ersten öffentlichen Musikschule zu Rom (1540) und als Verfasser von Tonsätzen zu den Melodien der ältesten französischen Psalmen-Bearbeitung von Marot und Beza bekannt geworden ist; überdies durch sein tragisches Ende zu Lyon als Opfer der Bartholomäusnacht des Jahres 1572.

*) A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, S. 147.

Man hat Palestrina's Compositionen classisch*) genannt und mit Recht, denn im allgemeinen wird eine Epoche als classisch bezeichnet, deren künstlerische Erzeugnisse sich zu einer einfachen und maassvollen Schönheit erheben, und unabhängig vom Geschmacke des Tages entstanden und über ihre Zeit hinauswirkend, auf alle späteren Geschlechter einen leitenden und bildenden Einfluss ausüben. In diesem Sinne nennen wir die Blüthezeit der antiken Kunst die classische Zeit und übertragen diesen Ausdruck auf spätere Zeiten, in welchen das Studium der Antike wieder belebt wurde, wie im Jahrhundert der Renaissance und drei Jahrhunderte später durch Winkelmann, Lessing, Schiller und Goethe. Dürfen nun auch die Werke der modernen Tonkunst das Prädicat „classisch" in seinem eigentlichen Sinne nicht beanspruchen, weil beim Mangel einer musikalischen Antike ihr Werth nicht in der Weise bestimmt werden kann, wie dies bei den Werken der Dichtkunst und der bildenden Künste möglich ist, so sagt uns doch Gefühl und Empfindung, dass auch in den zu solchen Zeiten entstandenen musikalischen Kunstwerken ein Hauch des classischen Alterthums weht; ganz besonders zeigen sich die Arbeiten Palestrina's erfüllt von dem antiken Geiste des Maasses, der Versöhnung und einer heiteren Schönheit, von jenem Geiste, welchen die bildende Kunst seiner Zeit durch unmittelbare Berührung mit den Kunstwerken des Alterthums aufgenommen hatte; und wenn auch das moderne, ausschliesslich an die Dur- und Molltonarten gewöhnte Ohr durch seine sich streng an die gregorianischen Tonarten anschliessenden Harmoniefolgen fremdartig berührt wird, so muss sich doch der, den Werken Palestrina's und seiner nächsten Nachfolger eigenthümliche Zug naiver Erhabenheit auch Denen offenbaren, welche mit ihrem Stil, dem nach seinem Schöpfer benannten Palestrinastil, noch nicht näher vertraut geworden sind.

Fast gleichzeitig mit Palestrina's Reform des katholischen Kirchengesanges beginnt in Italien eine nicht minder folgenreiche auf dem Gebiete der weltlichen Musik. Auch hier hatte der von den Niederländern ausgebildete mehrstimmige Gesang die Alleinherrschaft errungen: das Madrigal, ein meist fünfstimmiges

*) Den Ursprung des Wortes „classisch" betreffend, sei daran erinnert, dass man im römischen Alterthum unter Classici diejenigen Bürger verstand, welche zur ersten Classis (Vermögensklasse) gehörten, ausserdem die zur Flotte (lat. ebenfalls Classis) gehörigen Soldaten; speciell die Schriftsteller ersten Ranges nach dem Canon der alexandrinischen Grammatiker.

weltliches Lied (ursprünglich Schäferlied, vom ital. mandra, Schafheerde) war ein Gegenstand liebevoller Pflege seitens der besten Componisten geworden, vor allem des, von 1595 der päpstlichen Capelle angehörigen Luca Marenzio, und galt als obligatorischer Begleiter bei allen Gelegenheiten, Festen, dramatischen Aufführungen, geselligen Zusammenkünften, wo man der Musik als unterstützender Kraft bedurfte. Wiewohl musikalisch ungleich ausdrucksvoller und mannichfaltiger als die gleichzeitige Kirchenmusik, wie dies schon durch die bezüglich des Inhalts wie der Form freiere weltliche Dichtung bedingt war, konnte doch das Madrigal dem in Folge der Alterthumsstudien verfeinerten Geschmack nicht mehr genügen; der Wunsch nach einer einfacheren, natürlicheren Vocalmusik wurde immer lebhafter, und kam endlich in Florenz in einem Kreise von Alterthumsfreunden so entschieden zum Ausdruck, dass die Mitglieder desselben, sowohl Dilettanten als auch Musiker von Fach, dem Contrapunkt offen den Krieg erklärten. An seine Stelle eine Musik zu setzen, welche auch nur annähernd die von den Schriftstellern des Alterthums gepriesene Wirkung der griechischen Tragödien-Musik erreiche, dies war der Lieblingsgedanke der Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, die sich unter dem Namen Camerata (Kameradschaft) regelmässig im Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, zum Zwecke künstlerischer Unterhaltung vereinigte. Den ersten Schritt auf dieser Bahn that Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen Galileo Galilei, indem er, angeregt durch die Auffindung dreier antiker Hymnen in der Bibliothek des Cardinals San Angiolo zu Rom*), es unternahm, Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung zu componiren. Diese Gesänge, deren Texte aus Dante's „Hölle" (der Scene des Ugolino) und den Klageliedern des Jeremias entnommen waren, und die der Componist selbst mit Begleitung einer Viola vortrug, fanden bei den Mitgliedern der Camerata so reichen Beifall, dass nunmehr auch ein Fachmann, der ebenfalls zur Gesellschaft gehörige Sänger Giulio Caccini sich entschloss, der neuen Kunstgattung seine Thätigkeit zu widmen. Dieser ging in seinem fortschrittlichen Eifer so weit, dass er den Contrapunkt für eine „Zerfleischung" (Laceramento) der Poesie erklärte, und behauptete, er sei durch seinen Verkehr mit den

*) Diese unbedeutenden Bruchstücke griechischer Musik konnten um so weniger zu Neubildungen Anhalt gewähren, als man sie damals nicht einmal zu entziffern verstand; erst im vorigen Jahrhundert gelang es dem Franzosen Burette, sie in moderne Notenschrift zu übertragen.

Mitgliedern der Camerata in seiner Kunst mehr gefördert, als durch früheres dreissigjähriges Studium des Contrapunkts. Als praktisches Ergebniss dieser Anschauungen aber veröffentlichte er 1601 unter dem Titel „Nuove musiche" eine Sammlung von Gesängen nach dem Muster des Galilei und führte damit die neue Kunstgattung, den Einzelgesang oder die Monodie, in die Oeffentlichkeit ein.

Während Caccini in seinen Monodien noch das lyrische und melodische Element vorherrschen liess, that bald darauf der Florentiner Sänger und Organist Jacopo Peri einen weiteren entscheidenden Schritt zur Verwirklichung des den Alterthumsfreunden vorschwebenden Ideals durch die Erfindung eines völlig neuen Musikstils, den er Stile rappresentativo oder recitativo nannte. Dieser noch jetzt in der Oper gebräuchliche Stil, welcher die Mitte hält zwischen Gesang und ausdrucksvoller Rede, wurde von Peri in seiner Composition des Drama „Dafne" von Rinuccini zur Anwendung gebracht und gewann bei der ersten Aufführung des Werkes im Kreise der Camerata (1595) die ungetheilte Zustimmung der Hörer. Man hielt sich überzeugt, die dramatische Musik der Alten sei nun wirklich wieder aufgefunden; und in der That waren jetzt die Bedingungen, das Material zur Reconstruirung des antiken Musikdrama vorhanden: der Chor zum Ausdruck der Stimmungen einer Gesammtheit, das Arioso, der melodische Gesang zur Schilderung der Gefühle des Darstellers, sofern sie zum vollen Ausdruck kommen, endlich das Recitativ für den Dialog und für diejenigen Empfindungen, welche nur vorübergehend anzudeuten waren.

Durch den Erfolg ihrer Arbeit ermuthigt, wagten sich Peri und Rinuccini bald darauf mit einem zweiten, nach den gleichen Principien verfassten Musikdrama hervor, der „Euridice", ein Werk, welches berufen war, einen Markstein in der Geschichte der Musik zu bilden; denn mit der Aufführung der „Euridice" in Florenz im Jahre 1600 zur Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medici tritt diejenige Kunstgattung in's Leben, die von nun an ununterbrochen die musikalische Welt beschäftigen sollte: die moderne Oper. Die Einfachheit, ja Dürftigkeit der Dichtung wie der Musik darf uns nicht verleiten, den Werth jener beiden dramatischen Erstlingswerke zu unterschätzen, wir müssen vielmehr auch bei dieser Veranlassung dem künstlerischen Genius Italiens unsere Bewunderung zollen. „Die italienischen Akademiker" sagt Chrysander („Händel" I. S. 154)

„waren keine Thoren, dass sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten. Dinge, die in jedem andern Lande von vornherein unmöglich gewesen oder bald lächerlich geworden wären, vermochten sie mit Grazie und mit Erfolg durchzuführen, so vollständig und so sicher hatten sie sich in das Gewerk der Alten, in die Formen vollendet schöner Kunst eingelebt. Ihre Ansichten von der griechischen Bühnenmusik beruhten, was das Einzelne betrifft, auf gänzlich unbeweisbaren Voraussetzungen, und die so entstehenden Widersprüche hätten, ob klar erkannt oder nicht, einen germanischen Geist mit lastender Schwere niedergehalten und zu jeder zuversichtlichen That unfähig gemacht; die Florentiner Akademie dagegen wandelte auf den Wolken ihrer Einbildung wie auf einer gebahnten Strasse und erreichte schliesslich, was sie sich vorgesetzt hatte."

Bei näherer Betrachtung der neuen Kunstgattung zeigt sich freilich ein gewaltiger Abstand zwischen ihr und ihrem griechischen Vorbilde. In Betreff ihres Verhältnisses zum Volks- und Culturleben, sowie zu den ihre Existenz bedingenden Ideen blieb sie der antiken Tragödie so fern wie nur denkbar. Nicht aus religiösen Anschauungen, sondern aus höfischem Luxus hervorgewachsen, wurde die Oper vorläufig ein Monopol der Fürsten und der Grossen, und selbst wenn das Volk hier und da zur Theilnahme zugelassen wurde, so musste ihm doch das Verständniss abgehen für die, ausschliesslich der antiken Mythologie und Heldensage entlehnten Stoffe. Erst viel später konnte sie diesen exclusiven Standpunkt verlassen und für das allgemeine Bildungsleben Bedeutung gewinnen, wiewohl auch dann nicht in dem Sinne ihrer vom Geiste des Alterthums erfüllten Begründer. Dass trotzdem die Arbeit der florentiner Camerata keine verlorene gewesen ist, dass die von ihr ausgestreute Saat vielmehr schon im Verlauf der nächsten Jahrzehnte reiche Früchte tragen musste, wird der nächste Abschnitt zeigen.

VI.

Die italienische Oper.

Den ersten wichtigen Schritt auf ihrem Entwickelungsgange that die von den Florentinern entdeckte neue Kunstgattung, die moderne Oper, damals Dramma in musica, auch Tragedia per musica genannt, nicht an der Stätte ihrer Geburt, sondern in Venedig. Hier hatte Adrian Willaert*), einer der letzten, aber auch der bedeutendsten unter den niederländischen Meistern (geb. 1490 zu Brügge, gest. 1563 als Capellmeister an der Marcuskirche), eine Schule gestiftet, deren Einfluss sich auch nach dem Zurücktreten der Niederländer von der musikalischen Herrschaft keineswegs verminderte. Mit noch grösserem Erfolge als sein Landsmann Josquin hatte er gestrebt, die Kunst des Tonsatzes dem musikalischen Gedanken dienstbar zu machen, insbesondere die polyphonen Gebilde durch dramatischen Ausdruck zu beleben. Schon die äusseren Verhältnisse der Stadt mussten nach dieser Richtung anregend auf den Musiker wirken. Als fest in sich abgeschlossene Handelsrepublik hatte Venedig von dem Druck der Kirche und den politischen Wirren, welche das übrige Italien in seiner Entwickelung gehemmt, wenig oder nichts zu leiden gehabt, und weit früher als dort konnte man daran denken, der Kunst und Wissenschaft einen Antheil am gesellschaftlichen Leben zu gewähren. Durch die Handelsbeziehungen zum Orient waren der Stadt neben dem materiellen Wohlstand noch mancherlei Cultur-

---

*) Ausgesprochen Willaart, da das e hier nur die Dehnung des vorhergehenden Vocales bezweckt, wie auch in andern vlämischen Namen z. B. unserer zeitgenössischen Musiker Gevaert, Saint-Saens etc. Die zwei Pünktchen, welche der Franzose in diesem Falle über das e zu setzen pflegt, sollen nicht, wie in der deutschen Schrift, die Trennung der beiden Vocale bezeichnen, sondern im Gegentheil ihre, in der französischen Sprache unbekannte Verschmelzung.

elemente zugeführt, welche, verschmolzen mit den heimischen, ihr jenen bunt-phantastischen Charakter gaben, der sich besonders deutlich in den Werken ihrer Architekten und Maler ausspricht. Inmitten einer dem heiteren, unbefangenen Lebensgenusse ergebenen Bevölkerung musste aber der Tonsetzer die Schwerfälligkeit der mittelalterlichen Kunstmusik doppelt peinlich empfinden und mit Eifer darauf bedacht sein, die Tonkunst dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen. Dies gelang Willaert durch ein höchst einfaches Mittel: die eigenthümlichen architektonischen Verhältnisse des inneren Raumes der Marcuskirche mit seinen zwei Galerien, deren jede mit einer Orgel versehen war, führte ihn auf den Gedanken, seine Sängerschaar örtlich zu vertheilen, um so das verwickelte Gewebe der Polyphonie möglichst zu entwirren. Das vollständige Gelingen dieses Versuches veranlasste ihn in der Folge, auch die kleineren Nebengalerien der Kirche zur Aufstellung getrennter Chorgruppen zu benutzen, deren er schliesslich neun von je vier Stimmen zusammenwirken liess, selbstverständlich zu weit grösserer Erbauung seiner Zuhörer, als es etwa sein Vorgänger Ockenheim mit seiner 36-stimmigen Messe vermocht hatte.

Mit Willaert theilen sich die beiden bedeutendsten seiner Schüler, Cyprian de Rore und Gioseffo Zarlino in den musikalischen Ruhm Venedigs während des Cinquecento — wie die Italiener abkürzungsweise (statt Mille Cinquecento, 1500) das Jahrhundert der Renaissance nennen. Der erstere, zwar Niederländer von Geburt, jedoch schon völlig dem musikalischen Einfluss Italiens unterworfen, that einen weiteren Schritt in der von seinem Lehrer eingeschlagenen Richtung, indem er die Ausdrucksfähigkeit der Musik durch freien Gebrauch der Chromatik in bemerkenswerther Weise steigerte. In seinen 1544 erschienenen „Chromatischen Madrigalen“ ist die strenge Diatonik der Kirchentöne durch häufige Verwendung des kleinen oder chromatischen Halbtones sowie der sich daraus ergebenden übermässigen und verminderten Intervalle völlig aufgehoben, eine Neuerung, welche nicht weniger erfolgreich als Willaert's System der getheilten Chöre zur Befreiung der Musik von dem Zwange der kirchlichen Satzungen und zu ihrer Kräftigung für die Lösung höherer Kunstaufgaben beigetragen hat. — Der andere, Zarlino (geb. 1517 zu Chioggia bei Venedig) der erste Italiener, welcher sich neben den Niederländern eine hohe musikalische Stellung zu erringen gewusst hat, wirkte vornehmlich durch seine theoretischen Arbeiten, deren

einige, namentlich sein Hauptwerk, die 1557 erschienenen „Istituzioni harmoniche“, epochemachend geworden sind. Denn wiewohl er auch als Componist von seinen Zeitgenossen vielfach gefeiert wurde und z. B. in den von ihm hinterlassenen, 1566 zu Venedig gedruckten „Modulationes sex vocum“ als Tonsetzer von hervorragender Fähigkeit erscheint, so stehen doch seine Verdienste auf diesem Gebiete weit zurück hinter denen, welche er sich als Theoretiker um die Klärung der zu seiner Zeit noch arg verworrenen Musikwissenschaft erworben hat. Die in obengenanntem Werke von ihm ausgesprochenen Grundsätze und Lehren, welche er in den später erschienenen „Dimostrazioni harmoniche“ und „Sopplimenti musicali“ noch weiter ausführt, haben nicht nur den Tonkünstlern seiner Zeit neue Bahnen eröffnet, sie sind auch von allen späteren Geschlechtern als feste Grundlage der musikalischen Theorie sowohl wie der Praxis angenommen worden.

Im Besonderen ist Zarlino's Wirksamkeit dadurch von weittragender Bedeutung geworden, dass er einen entscheidenden Schritt zur Verbesserung der temperirten Stimmung that, welche allerdings mit zunehmender Ausbildung der mehrstimmigen Vocal- wie der Instrumentalmusik zur dringenden Nothwendigkeit geworden war. Unter Temperatur versteht man die Bestimmung gewisser Abweichungen von der natürlichen Grösse der Intervalle, welche nöthig ist, um sie in allen möglichen melodischen und harmonischen Beziehungen zu einander wohlklingend erscheinen zu lassen; mit anderen Worten, um sie den, durch die Beschaffenheit der verschiedenen menschlichen Gesangs-Organe bestimmten Grenzen der Octave anzupassen, welche sie in ihrer natürlichen Grösse entweder nicht erreichen oder überschreiten*). Bis auf Zarlino war das System des Pythagoras herrschend gewesen,

*) Zur Erklärung des Obengesagten diene folgendes: Die natürliche Grösse der Intervalle ist durch das Verhältniss eines Tones zu seinen Obertönen bedingt, d. h. denjenigen Tönen, welche den Hauptton eines jeden, in schwingende Bewegung gesetzten und dann tönenden Körpers mehr oder minder hörbar begleiten, weil derselbe nicht nur als Ganzes schwingt, sondern auch seine einzelnen Theile für sich schwingen. Bei Berührung einer gespannten Saite z. B. schwingt erstens ihre ganze Länge und erklingt in dem ihr eigenen Ton; nebenbei schwingen ihre beiden Hälften jede für sich, und lassen, wenn auch nur schwach, die Octave des Haupttones hören; ebenso schwingen ihre drei Drittel jedes für sich und erzeugen die Quinte der Octave; ebenso ihre vier Viertel, fünf Fünftel u. s. w. Zur genauen Bestimmung des Zahlenverhältnisses dieser Töne untereinander, welches man

nach welchem in der, nächst der Octave einfachsten Consonanz, in Quinten gestimmt wurde und die dadurch nöthig werdende Vertheilung des überschüssigen Intervalls 73:74 derart bewirkt

---

früher nach der Länge der Saiten und ihrer Theile berechnete, ist man in neuerer Zeit durch Beobachtung der ihnen entsprechenden Schwingungen gelangt; so fand man, dass von zwei gespannten Saiten, deren tiefere einmal, die höhere in derselben Zeit zweimal schwingt, diese letztere die höhere Octave der ersteren erklingen lässt und dass folglich das Verhältniss des Grundtones zu seiner Octave wie 1:2 ist; auf dieselbe Weise ergab sich das Verhältniss des Grundtones zu seiner Quinte wie 2:3, weil zwei Saiten, deren tiefere zwei, die höhere gleichzeitig drei Schwingungen macht, die Quinte hören lassen, und ebenso das Verhältniss der Quarte 3:4 sowie der übrigen, in folgender Scala genannten Obertöne, von denen freilich nicht alle rein genug sind, um im System der diatonischen Tonleiter Verwendung zu finden.

Theile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Töne	C	c	g	c_1	e_1	g_1	b_1	c_2	d_2	e_2	f_2	g_2	a_2	b_2	h_2	c_3	etc.

Das einzige Intervall, welches unter allen Umständen in seiner natürlichen Grösse unberührt bleiben muss, ist die Octave; diese, auf das einfachste Zahlenverhältniss begründete Consonanz wird durch die geringste Abweichung zum Missklange, denn wenn wir eine tiefere Stimme von einer höheren in der Octave begleiten lassen, so fügen wir der tieferen nichts Neues hinzu, sondern verstärken nur die geradzahligen Theiltöne derselben. Aber schon die Quinte bedarf im modernen Tonsystem einer Modificirung ihrer natürlichen Grösse, denn wenn man zwölf reine Quinten zusammenaddirt (z. B. c_1—g_1 und g_1—d_2 = 2:3 mal 2:3 = 4:9, nach Abzug der Octave 2:1 = 8:9, dies wieder mit 2:3 multiplicirt = 16:27 und so weiter mit jedesmaligem Abzug der durch Addition einer neuen Quinte erreichten höheren Octave) so gelangt man zu einem His, welches die Octavengrenze um das kleine Intervall 524288:531441, das sogenannte *ditonische Komma* oder *Komma des Pythagoras* überschreitet. Es muss daher in der temperirten Stimmung jede der Quinten um ein Zwölftel dieses Intervalles, welches sich annährend auf 73:74 (etwa ein Fünftel einer halben Tonstufe) reduciren lässt, von ihrer natürlichen Grösse verlieren. Gleicherweise müssen die Terzen modificirt werden, denn drei grosse Terzen in ihrer natürlichen Grösse addirt erreichen nicht vollständig die Grenze der Octave (4:5 mal 4:5 mal 4:5 = 64:125 anstatt 64:128 oder 1:2) während vier kleine Terzen (5:6) sie überschreiten. Selbstverständlich gelten diese Beschränkungen nur für Instrumente mit feststehender Stimmung wie Clavier, Orgel, Blasinstrumente; beim Gesang und theilweise auch auf den Streichinstrumenten können die erwähnten Intonations-Abweichungen zur Anwendung kommen, vorausgesetzt, dass man durch rechtzeitige Ausgleichung es vermeidet, die Grenzen der Octave zu verletzen. — Wie der Leser weiterhin sehen wird, gelangte man erst nach mancherlei Versuchen, bei denen man einzelne Intervalle mehr oder weniger veränderte, um die andern rein zu erhalten, sogenannte *ungleichschwebende Temperaturen*, endlich zu dem seit Bach und Rameau (vgl. Cap. VII.) allgemein angenommenen System der *gleichschwebenden Temperatur*, bei welcher man die Octave in zwölf ganz gleich

ist, dass sich für die Intervalle der diatonischen Scala folgende, zum Theil complicirte Zahlenverhältnisse ergeben:

Töne	C	D	E	F	G	A	B	H	c
Schwingungszahlen	1	8:9	64:81	3:4	2:3	16:27	9:16	128:243	2
Stufenweite . . .	8:9	8:9	243:256	8:9	8:9	8:9		243:256	

Der Hauptübelstand dieses Systems liegt in dem complicirten Verhältniss der Terz, welche nach dieser Grössenbestimmung dem Ohre unfasslich ist, und deshalb auch dem Alterthum wie dem Mittelalter mit Recht als Dissonanz gegolten hat. Um sie auf ein einfacheres Verhältniss zurückzuführen, nahm Zarlino neben dem Ganzton 8:9 noch einen, um das Intervall 80:81 kleineren Ganzton im Verhältniss von 9:10 an, eine Unterscheidung, welche zwar schon der, im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebende Mathematiker Didymus aufgefunden hatte, ohne jedoch ihre Verwerthung in der praktischen Musik bewirkt zu haben. Das nach diesem Principe von Zarlino aufgestellte sogenannte reine diatonische System, welches den doppelten Vortheil der Vereinfachung sowohl der Terz wie des diatonischen Halbtones bietet, ergab folgende Verhältnisse:

Töne	C	D	E	F	G	A	B	H	c
Schwingungszahlen	1	8:9	4:5	3:4	2:3	3:5	9:16	8:15	2
Stufenweite . .	8:9	9:10	15:16	8:9	9:10	8:9		15:16	

Diese Neuerung wurde namentlich dadurch von hoher Bedeutung, dass nach Verkleinerung der Terz um das Intervall 80:81 (das sogenannte syntonische Komma oder Komma des Didymus) ihrer Aufnahme unter die Consonanzen nichts mehr im Wege stand; und wenn bis dahin die Tonsetzer sich gescheut hatten sie im Anfangs- und Schlussaccord ihrer Compositionen anzubringen, so konnte nunmehr der Dreiklang, die eigentliche Basis aller polyphonen Musik, seine Herrschaft antreten — vorläufig allerdings nur der Durdreiklang; was die kleine Terz anlangt, so dauerte es noch längere Zeit, bis auch sie als Consonanz anerkannt wurde; noch Jahrhunderte lang zog man es vor, ein

grosse Tonstufen eintheilte; die kleine Abweichung von 73 : 74 wurde nun auf alle zwölf Quinten gleichmässig vertheilt und dadurch alle Verschiedenheit der Tonstufen innerhalb einer Octave auf die zwölf Halbtonstufen zurückgeführt, wie wir sie in unsern modernen Tasteninstrumenten haben. (Näheres über diesen Gegenstand bei Helmholtz „Tonempfindungen" sechzehnter Abschnitt; H. Bellermann „Die Grösse der musikalischen Intervalle"; A. von Dommer „Koch's musikalisches Lexicon" Artikel „Temperatur" „Addition der Intervalle" etc.

Musikstück in Moll mit dem Durdreiklang zu schliessen und verletzte lieber die Einheit des Tongeschlechts, als dass man die kleine Terz im Schlussaccord angebracht hätte.

Wenden wir uns nun wieder zur Oper, so ist vor allem zu bemerken, dass ihr in Venedig, nach vorangegangener Wirksamkeit der genannten Meister eine besonders günstige Stätte für ihre Entwickelung bereitet war; durch Willaert und seine Schule war der venetianischen Kirchenmusik jener dramatische und farbenprächtige Zug gegeben, welcher sie auch später, unter seinen Nachfolgern Andreas Gabrieli und namentlich dessen Neffen Johannes vor der der anderen italienischen Schulen kennzeichnete, und es konnte nicht ausbleiben, dass auch das neuerstandene Musikdrama durch diesen Zug in seiner Ausbildung wesentlich beeinflusst wurde. Gerade ein halbes Jahrhundert nach Willlaerts Tode treffen wir wiederum auf dem von ihm bekleideten Posten einen Musiker, welcher der Oper einen, von ihren ersten Vertretern schwerlich geahnten Aufschwung gab: Claudio Monteverde (geb. zu Cremona 1568, von 1613 bis zu seinem Tode 1643 Capellmeister an der Marcuskirche). Schon vor seiner Berufung nach Venedig, als Capellmeister zu Mantua, war dieser Künstler bestrebt gewesen, die musikalischen Hülfsmittel zur Charakteristik und zur Darstellung leidenschaftlich erregter Gemüthszustände zu vermehren, einmal, indem er eine Menge bis dahin ungebräuchlicher Dissonanzen in freiester Weise verwendete*), sodann durch eine einsichtsvolle Behandlung des Orchesters, nachdem er die Individualität der einzelnen Instrumente und ihre Fähigkeit zur Charakterisirung der handelnden Personen und der Situationen erkannt hatte. In einem seiner „kriegerischen Madrigale" z. B. nehmen die vier, das Recitativ begleitenden Streichinstrumente an der wirkungsvollen Darstellung des Kampfes lebhaften Antheil; auch erscheint hier zum ersten mal das Geigen-Tremolo, um an entsprechenden Stellen den Eindruck des Heftigen und Leidenschaftlichen zu verstärken — eine Vortragsmanier, die anfangs mit Tadel und Spott aufge-

*) Monteverde scheute sich nicht, die Dominant-Septime, die None, sogar die übermässige Quarte (den Tritonus) ohne Vorbereitung, auch in den äusseren Stimmen eintreten zu lassen; ferner erscheint bei ihm zuerst der verminderte Septimenaccord — lauter Wagnisse, die ihm heftige Angriffe seitens der Theoretiker zuzogen, namentlich des Artusi in Bologna, welcher ihm u. a. den Vorwurf machte „dass er den eigentlichen Zweck der Musik, zu ergötzen, aus den Augen verliere."

nommen wurde, bald aber allgemein in Gebrauch kam und sich bekanntlich bis heute erhalten hat.

Begreiflicherweise musste die Oper das eigentliche Feld für Monteverde's Thätigkeit werden; doch wendete er sich ihr erst im Jahre 1607 zu, wo er bei Gelegenheit eines Festes am Hofe des Herzogs Gonzaga von Mantua sein dramatisches Erstlingswerk „Orfeo“, Text von Rinuccini, zur Aufführung brachte. Diesem folgten im nächsten Jahre die „Arianna“ und die Tanzoper „Il ballo delle ingrate“ (Die Undankbaren). In Venedig schrieb er sodann noch eine Reihe von Opern; auch fällt in die Zeit seiner dortigen Wirksamkeit ein für den Fortschritt des musikalischen Drama wichtiges Ereigniss, als dessen mittelbarer Urheber jedenfalls er anzusehen ist: die Gründung des ersten öffentlichen Opernhauses, in Folge dessen die Oper ihren Charakter als blosse Hoffestlichkeit verlor und dem grossen Publicum zugängig gemacht wurde. In Venedig war es, wo im Jahre 1637 das erste Operntheater, das Teatro Cassiano, eröffnet wurde, und zwar mit der Oper „Andromeda“, Text von Ferrari, Musik von Manelli. Einige Jahre später folgte die Eröffnung des Theaters San Moïse mit Monteverde's neu einstudirter „Arianna“ und im Verlaufe desselben Jahrhunderts nahm die Oper in Venedig einen solchen Aufschwung, dass (wie Marpurg in seinen „kritischen Beiträgen“ Berlin 1754—62 berichtet) bis 1727 fünfzehn Opernunternehmungen durch Privatmittel in's Leben gerufen wurden, und bis 1734 gegen vierhundert Opern von vierzig verschiedenen Componisten zur Aufführung gelangten.

Von Monteverde's Nachfolgern ist Cavalli (seit 1668 Capellmeister an der Marcuskirche) als der einzige zu nennen, welcher den dramatischen Stil weiter ausbildete; die Berühmtheit dieses Componisten beschränkte sich übrigens nicht auf die Grenzen seines Vaterlandes, wie dies seine Berufung nach Paris beweist, um dort zur Vermählungsfeier Ludwig's XIV. seine Oper „Xerxes“ aufzuführen. Nach ihm weicht die italienische Oper mehr und mehr von dem anfänglich eingeschlagenen Wege ab, und opfert die von ihren Begründern angestrebte antike Einfachheit dem immer mehr sich steigernden Bedürfniss nach sinnlichem Reize. Der im Mittelalter zerrissene, erst vor wenigen Jahrzehnten wieder geschlossene Bund der Poesie mit der Musik wird aufs neue gelockert, das soeben wiedergewonnene Gleichgewicht zu Gunsten der letzteren abermals aufgehoben. Dennoch kann die nun folgende Zeit als die Glanzepoche der italienischen Oper bezeichnet

werden: eine vierte Stadt übernimmt jetzt die bisher abwechselnd von Rom, Florenz und Venedig ausgeübte musikalische Führerschaft in Italien, nämlich Neapel, und Alessandro Scarlatti (gest. 1725 als Capellmeister am dortigen Hofe) ist der Componist, welcher für die Oper den jetzt von ihr zu verfolgenden Entwickelungsgang bestimmt. Der heitere Himmel Neapel's und das lebhafte Naturell seiner Bewohner hatten zwar schon früher auf dem Boden der altgriechischen Colonie reiche musikalische Früchte zur Reife gebracht, jedoch weit weniger auf dem Gebiete der ernsten Tonkunst, als auf dem des weltlichen Liedes, des Madrigals, welches u. a. von dem hochbegabten Dilettanten und Kunstmäcen Carlo Gesualdo, Fürsten von Venosa, (gest. 1614) zu einer hohen Vollkommenheit ausgebildet war. Mit A. Scarlatti aber begannen die musikalischen Triebe der Neapolitaner sich in so glänzender und umfassender Weise zu offenbaren, dass sich hier ein eigener, den localen Verhältnissen entsprechender Musikstil bilden konnte, welcher seines melodischen Reizes wegen der schöne Stil genannt worden ist, im Gegensatze zu dem römischen des Palestrina, dem sogenannten erhabenen.

A. Scarlatti selbst stammte aus der römischen Schule des als Förderer des Kammergesanges und des Oratoriums berühmten Carissimi, von dessen Wirksamkeit auf letzterem Gebiete noch später die Rede sein wird. Bezüglich des von ihm ausgebildeten Kammermusikstils, der auf die Kunstrichtung der neapolitanischen Schule einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat, sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass er sich vom Kirchenstil von vornherein als weltlicher unterscheidet, vom dramatischen aber, der seinem Wesen nach die Leidenschaften mit grossen, kräftigen Zügen darstellt, auch, dem grösseren Zuhörerkreise entsprechend, auf Einfachheit und Verständlichkeit ausgeht, durch eine, weit mehr in's Einzelne gehende kunstvolle Ausarbeitung und Durchführung des musikalischen Gedankens. Eine derartige sorgfältige Detailarbeit ist bei ihm um so weniger zu entbehren, als hier die Aufmerksamkeit weder durch äussere Darstellung, wie bei der dramatischen Musik, noch durch religiöse Ceremonien, wie bei der Kirchenmusik, mit in Anspruch genommen wird, sich also durchaus auf das Tonwerk selbst concentrirt; ferner, weil in der Kammermusik jede Stimme nur einen Spieler hat, und sie daher auf die der Orchestermusik zu Gebote stehenden Schallmassen, dynamischen Wirkungen und Farbenschattirungen ver-

zichten muss*). Um die Ausbildung des Kammerstils hat sich nächst Carissimi ein anderer Zögling der römischen Schule, Agostino Steffani (1685 als Capellmeister nach Hannover berufen) namhaftes Verdienst erworben. Als dramatischer Componist von verhältnissmässig geringer Bedeutung wirkte er mittelbar zu Gunsten der Stilreinheit der dramatischen Musik durch seine Kammerduetten, in welcher Gattung er Mustergültiges geleistet hat. Von dieser Art des Duetts sagt Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft" S. 99) nachdem er den einfachen zweistimmigen Gesang, die sog. französischen Airs à deux besprochen und deren klaren, leichtfasslichen Tonsatz hervorgehoben „dass ihnen zwar viel von den guten Eigenschaften der ersteren abgehe, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowohl in der Kammer, als Kirche (vormals, zu Steffani's Zeiten, auch auf dem Schauplatz) den gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden".

In der strengen Schule der Kammermusik zum Componisten gebildet, hatte nun Scarlatti die Fähigkeit erlangt, auf jedem Specialgebiet seiner Kunst mit Erfolg zu wirken; und wenn auch sein Hauptverdienst in der Förderung der dramatischen Musik liegt, so konnte er doch für die Kirche und Kammer ebenfalls so Bedeutendes leisten, dass seine Werke dieser Gattungen sogar einem Händel als Muster gedient haben und von diesem nicht minder eifrig studirt wurden wie seine Opern. Seine Fruchtbarkeit war eine unglaubliche; im Jahre 1721 — vier Jahre vor seinem Tode — hatte er bereits seine 114. Oper vollendet; die Messe hat er, wie der Flötist Quanz in seiner Selbstbiographie berichtet „200 Mal in Musik gebracht", und die Zahl der von ihm componirten Cantaten — kleine musikalische Dramen, wie sie Fétis nennt — ist unberechenbar. Der englische Musikhistoriker Burney hat ein Originalmanuscript von ihm aufgefunden, enthaltend 35 Cantaten (componirt 1704 zu Tivoli, wo Scarlatti zum Besuche eines Collegen von der päpstlichen Capelle weilte)

---

*) Vergl. Koch, musikalisches Lexicon, bearbeitet von A. von Dommer, S. 467. „Dem ursprünglichen Wortsinne nach" so heisst es dort „ist die Kammermusik eine an Höfen und in Palästen der Grossen, und zwar in Sälen und Zimmern veranstaltete Privatmusik, zu welcher ohne besondere Erlaubniss niemand Zutritt hatte; in älteren Zeiten gehörte neben den Stücken für Soloinstrumente auch die vollbesetzte Orchestermusik in die Kammer."

deren jede das Datum des folgenden Tages trägt. In seinen Opern vereinigt er den Melodienreichthum und die dramatische Schlagkraft des Süd-Italieners mit dem Ernst und der Stilreinheit des römischen Kunstgesanges; sie zeichnen sich mehr durch angenehme und fassliche Melodien aus, als durch stark leidenschaftlichen Ausdruck, doch weiss er die Situationen, besonders die komischen, vortrefflich zu charakterisiren. Seine Formen sind noch äusserst knapp im Vergleich zu denen der späteren Neapolitaner, sowie Händel's und Bach's, blieben jedoch noch für lange Zeit hinaus mustergültig, insbesondere die der Arie und Ouvertüre; die letztere ist, wie die von Lully in Frankreich eingeführte, dreitheilig; sie unterscheidet sich von der französischen nur dadurch, dass bei ihr der Anfang und Schlussatz in lebhaftem, der Mittelsatz aber in langsamem Tempo geht, während dort ein lebhafter Mittelsatz von zwei langsamen Sätzen eingeschlossen ist*).

Nicht als Componist allein hat Alessandro Scarlatti den Geschmack seiner Zeit wie auch der ihm folgenden Generationen mächtig beeinflusst; er war daneben — wie in der Regel die Vocalcomponisten der vorigen Jahrhunderte — ein vortrefflicher Sänger und Gesanglehrer, ferner ein genialer Dirigent, endlich hat er noch, wie ebenfalls Quanz erzählt „das Clavicymbel auf eine gelehrte Art zu spielen gewusst, ob er gleich nicht so viele Fertigkeit besass wie sein Sohn“ (Domenico S., dessen Bedeutung für die Instrumentalmusik an einer andern Stelle noch zur Sprache kommen wird). So konnte A. Scarlatti auf allen Gebieten seiner Kunst, namentlich als Lehrer der Musikstudirenden aller Länder befruchtend wirken, wie sehr er auch wegen seiner Kühnheit im Gebrauch der musikalischen Mittel von den Theoretikern seiner Zeit angegriffen wurde. Der Dresdener Capellmeister Heinichen, ein Kritiker von damals höchster Autorität, machte ihm in seiner „Generalbasslehre“ den Vorwurf „er gehe vor allen anderen heutigen Practicis mit der musikalischen Harmonie extravagant

*) Die Ouvertüre des Scarlatti kann als Urbild der modernen Orchester-Symphonie gelten. Mit zunehmender Selbständigkeit der Instrumentalmusik begann man die Opern-Ouvertüre nach Erweiterung ihrer Form und Bereicherung ihres Inhaltes auch zum Concertvortrag zu benutzen; noch später trennten sich ihre drei Theile und wurden zu selbständigen Sätzen, zu denen im 18. Jahrhundert, durch Hinübernahme des Menuetts aus der älteren Suite noch ein vierter hinzukam.

und irregulär um, er verwerfe die Töne ganz ungleich auf eben die Arth und öffters mit mehrer Härtigkeit als man jemals im flüchtigen Recitativ thun kann.“ „Meines Wissens“ so schliesst er „hat ihn bis dato unter unzehligen Practicis noch kein einziger imitiren wollen“; in letzterem Punkte aber täuschte sich unser Kritiker gewaltig; denn wie wir zu allen Zeiten die künstlerisch producirenden Zeitgenossen eines bahnbrechenden Genius der von diesem eingeschlagenen Richtung, sei es absichtlich oder unabsichtlich, sich anschliessen sehen, so wurde auch Scarlatti's Stil noch zu Lebzeiten des Meisters für die Schöpfungen der jüngeren Generation bestimmend und gelangte später, nachdem er durch seine Schüler Leonardo Leo und Francesco Durante völlig ausgebildet war, zur Herrschaft über das ganze musikalische Europa. Wie im 15. und 16. Jahrhundert die Niederländer, so übten jetzt die Neapolitaner auf die musikalischen Verhältnisse unseres Welttheils einen fast unbeschränkten Einfluss aus. Selbst in Frankreich, wo sich schon um Mitte des 17. Jahrhunderts ein eigenartiges, den nationalen Kunstanschauungen entsprechendes Musikdrama ausgebildet hatte, gab es eine Gegenpartei, welche die um Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinende neapolitanische Oper mit offenen Armen aufnahm und stark genug war, um unter Führung des Neapolitaners Piccini die durch Gluck repräsentirte französische Oper mit zeitweiligem Erfolge zu bekämpfen. In England hatte die italienische Oper schon seit Ende des 17. Jahrhunderts Fuss gefasst und die Concurrenz französischer sowie heimischer Componisten siegreich überwunden; während der Glanzzeit der neapolitanischen Schule aber war sie mächtig genug, um selbst einen Musiker von der Kraft und dem Ansehen Händel's aus dem Felde zu schlagen, wie dies die Erfolge der unter Porpora's und Hasse's Leitung stehenden Londoner Oper im Haymarket-Theater auf Kosten der Händel'schen im Coventgarden-Theater beweisen.

In Deutschland waren Wien, Dresden und Berlin mit gleichem Eifer bemüht, die italienische Oper bei sich einzubürgern. Zwar waren die hier an der Spitze stehenden Künstler meist von Geburt Deutsche, ihrer musikalischen Erziehung und Wirksamkeit nach jedoch völlig italianisirt; so Johann Joseph Fux, der als Obercapellmeister dreier deutscher Kaiser mit Hülfe seiner Vice-Capellmeister, der Venetianer Conti und Caldara, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Wiener Oper auf ausserordentliche Höhe hob, nebenbei aber auch durch sein, 1745

erschienenes, bis auf den heutigen Tag werthvoll gebliebenes Lehrbuch des Contrapunkts „Gradus ad Parnassum“ den Beweis lieferte, dass ihm die deutsche Gediegenheit im Verkehr mit der italienischen Oper nicht abhanden gekommen war. Von gleicher Bedeutung wurde für Dresden Johann Adolph Hasse, geboren 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, von 1724 an in Neapel Schüler des Scarlatti und des Porpora, endlich, nach glänzenden Erfolgen in Italien, als Capellmeister am sächsischen Hofe angestellt; für Berlin Carl Heinrich Graun, geb. 1701 zu Wahrenbrück unweit Torgau, bis zu seinem Tode 1759 alleiniger Beherrscher der von Friedrich dem Grossen bei seinem Regierungsantritt gegründeten italienischen Oper. Bekannt ist, wie gering dieser Monarch von der deutschen Kunst dachte, im Besonderen von der deutschen Gesangskunst; er wolle lieber von einem Pferde sich eine Arie vorwiehern lassen, soll er einmal geäussert haben, als an seiner Oper eine Deutsche als Primadonna anstellen*). Gleichwohl empfand er deutsch genug, um die Leitung seiner Anstalt so wie die Composition der aufzuführenden Werke niemandem anders als Graun zu übertragen, und auch nach dessen Tode lehnte er den Vorschlag, einen Componisten aus Italien zu berufen, aufs entschiedenste ab.

Eine charakteristische Seite für die Musik dieses Jahrhunderts bildet die Vervollkommnung der musikalischen Ausdrucksmittel, besonders des Kunstgesanges. Wie der Vater der neapolitanischen Schule, A. Scarlatti, ein ausgezeichneter Sänger war, so auch seine Nachfolger. Der Kunstgesang war die Schule, durch welche jeder Componist hindurchgehen musste, bevor er auf irgend welchen Erfolg seines Schaffens hoffen durfte. Hasse begann seine Laufbahn als Tenorist an der Hamburger Opernbühne; auch Graun gehörte zu den Vertretern des gediegenen Kunstgesanges und konnte als solcher während seines Aufenthaltes in Italien den Beifall aller Kenner erringen. Ihren Höhepunkt erreichte die italienische Gesangskunst in der von Pistocchi um 1700 zu Bologna gegründeten Schule, von deren erfolgreicher Wirksamkeit die zu Händel's Zeit an der Londoner Oper thätigen Sänger ein glänzendes Zeugniss ablegen, namentlich der Sopranist

---

*) Erst die Bekanntschaft mit der Sängerin Gertrude Schmehling, spätere Mara, von deren europäischen Erfolgen und abenteuerlichem Leben Rochlitz im ersten Bande seines Werkes „Für Freunde der Tonkunst“ ausführlich berichtet, konnte ihn eines Besseren belehren.

Senesino und die Sängerinnen Cuzzoni und Faustina Hasse. Aber auch die Kehrseite des Virtuosenthums, Hochmuth und grenzenlose Eitelkeit, tritt bei den Genannten in unerfreulichster Weise zu Tage. Die Cuzzoni war, wie Quanz berichtet „von Charakter ein wahrer Drache", und als Händel, um sie besser bändigen zu können, die ihr künstlerisch ebenbürtige Gattin Hasse's nach London berufen hatte, wurde der Wettstreit zwischen den beiden Künstlerinnen bald ein so hitziger, dass es einmal bei offener Scene zu einer Schlägerei zwischen ihnen kam.

Je höher aber die Leistungen der Gesangsvirtuosen vom Publicum geschätzt und auch bezahlt wurden — schon im Jahre 1647 hatte der römische Musikschriftsteller Doni behaupten können „sie lebten in solchem Ueberfluss, dass der Einzelne unter ihnen mehr hätte als zehn Cantoren und Chormeister zusammen" — desto tiefer sank das Ansehen der Componisten. In der Oper des 18. Jahrhunderts wurde die Musik fast nur nach der Veranlassung beurtheilt, welche sie dem Sänger zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit darbot; „besonders die Arie war in ihrem ersten (am Schlusse wiederholten) Theile gleichsam nur das Lattenwerk, welches der Sänger mit allen möglichen Arabesken und Coloraturen zu einem kleinen Triumphbogen für sich selbst herausputzte"*). Konnte die dramatische Musik in der Folgezeit die nöthige Kraft finden, aus dem Kampfe gegen das Virtuosenthum siegreich und neugestärkt hervorzugehen, so wurden diese misslichen Verhältnisse für einen andern Zweig der Tonkunst geradezu verhängnissvoll: die Kirchenmusik verflachte im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr; der ernste und würdige Stil des Durante, des Begründers der jüngeren neapolitanischen Schule (gest. 1755 als Capellmeister am Conservatorium San Onofrio zu Neapel) wird von seinen Nachfolgern mit dem glänzenden weltlichen oder einer romanhaften Unruhe vertauscht. Dies zeigt sich u. a. in Pergolese's „Stabat mater", dessen vorwiegend sinnliche, auf den Reiz der Singstimme berechnete Musik die von den Zeitgenossen ihr gespendeten begeisterten Lobsprüche nur theilweise verdient. Jomelli ist der einzige unter den jüngeren Neapolitanern, in dessen Kirchenmusik der Ernst und die Gediegenheit der römischen Schule noch fortwirken, Eigenschaften, die vorwiegend in seinen späteren Werken zur Erscheinung kommen, wohl in Folge seines Aufenthaltes in

*) S. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, S. 449.

Deutschland (1754—1765) als Capellmeister zu Stuttgart am Hofe des Herzogs Karl von Württemberg, desselben Fürsten, welcher die durch Schiller berühmt gewordene Karlsschule ins Leben rief.

Selbst zu der Zeit, wo der musikalische Genius Deutschlands erwacht ist, wo mit Gluck und Mozart die dramatische Musik einen ungeahnt hohen Aufschwung nimmt, selbst dann giebt sich die italienische Oper noch keineswegs für besiegt und fährt fort, glänzende Erfolge zu erringen. In Paris weiss Piccini mehrere Jahre hindurch neben Gluck eine geachtete Stellung zu behaupten; in Wien finden zu Mozart's Glanzzeit die Neapolitaner Paisiello und Sarti enthusiastischen Beifall, der erstere mit seinem „Barbier von Sevilla", der letztere mit der Oper „Fra due litiganti il terzo gode" (in der deutschen Bearbeitung „Im Trüben ist gut fischen"), welche nebst Vincenzo Martin's „Cosa rara" von Mozart zu seiner Tafelmusik im zweiten Finale des „Don Juan" benutzt ist. Sogar Beethoven's titanenhafte Erscheinung konnte es nicht hindern, dass sich Europa noch einmal in unserm Jahrhundert der italienischen Oper auf Gnade und Ungnade in die Arme warf. Rossini (geb. 1792 zu Pesaro im Kirchenstaat) war der Zauberer, der es vermochte, die von den Wiener Meistern zu höherem Verständniss herangebildete musikalische Welt aufs neue durch den sinnlichen Reiz der italienischen Melodie zu fesseln. Von 1813 an, wo sein „Tancred" im Theater San Moïse in Venedig zum ersten mal in Scene ging, bis zum Erscheinen seines letzten Werkes „Wilhelm Tell" im Jahre 1829 in der Grossen Oper zu Paris, ist Rossini's musikalische Laufbahn durch eine Reihe von Erfolgen gekennzeichnet, wie sie vor ihm kein italienischer Operncomponist erlebt hat. Er verdankt dieselben in erster Linie seiner schöpferischen Kraft, die sich nicht etwa allein in Erfindung von Melodien, sondern auch in einer für seine Zeit neuen Behandlungsweise der Harmonien so wie des Orchesters kundgiebt; ferner den ihm zu Gebote stehenden Gesangskräften, dies namentlich nachdem im Jahre 1815 der Opernunternehmer Barbaja ihn und die Elite der Sänger und Sängerinnen Italiens fest engagirt hatte, um abwechselnd in Neapel, Mailand und Wien seine Werke aufzuführen. Endlich sind noch die politischen Verhältnisse in Anschlag zu bringen, um den Enthusiasmus zu erklären, welchen das Erscheinen der Rossini'schen Oper hervorrief: die geistige Erschlaffung, die sich unseres Welttheils nach den mit den Napoleonischen Kriegen

verbundenen Aufregungen bemächtigt hatte, und das daraus folgende Bedürfniss nach Mitteln zur Zerstreuung und Betäubung. „Aus den Tagen des Wiener Congresses“ sagt Riehl („Musikalische Charakterköpfe“ II. S. 38) „aus dem schwülen, Stillstand gebietenden, zurückdämmenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammt Rossini's Weltruhm. Die müden Völker brauchten Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen, und der Italiener bot ihnen den anmuthigsten, wollüstigsten Schlafgesang. Man war des gespreizten, tragischen Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süsses Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender als in der Rossini'schen Oper?“

Die Einseitigkeit, mit welcher ein Theil der musikalischen Welt sich dem Genusse der Opern Rossini's hingab, und zwar bis zu dem Grade, dass unsere grössten deutschen Meister, Beethoven und Weber, selbst an den Stätten ihrer persönlichen Wirksamkeit gegen den „Schwan von Pesaro“ in den Hintergrund gestellt wurden — diese Einseitigkeit rief in den Kreisen der ernster strebenden Musikfreunde eine Abneigung gegen die italienische Opernmusik im Allgemeinen hervor, die ebenfalls das richtige Maass überschritt und zu einer ungerechten Beurtheilung ihres Werthes geführt hat. Spätere italienische Operncomponisten, wie Bellini und Donizetti, konnten bei der Süsslichkeit ihrer Melodie sowie der Dürftigkeit ihrer Harmonie und Rhythmik nicht die geeigneten Männer sein, jene Abneigung zu vermindern, so dass es nach und nach ein Glaubensartikel der deutschen Musiker geworden ist, die italienische Oper für etwas durchaus Verwerfliches zu halten und ihr jeden Werth abzusprechen. Auch der jüngste der italienischen Operncomponisten, Giuseppe Verdi (geb. 1813 zu Busseto bei Parma) wird meist mit der traditionellen Geringschätzung behandelt, und dennoch scheint gerade er berufen, der Verweichlichung und Verflachung, welcher die italienische Oper seit einem Jahrhundert verfallen ist, mit Erfolg entgegen zu arbeiten.

Fassen wir die Verdienste dieses Künstlers als dramatischer Componist näher ins Auge, so finden wir, dass er zunächst den Stoffen seiner Opern grössere Berücksichtigung zuwendet, indem er dieselben nicht nur stets selbst auswählt, sondern auch den Plan der Dichtung bestimmt und die Charaktere und Situationen aufs genaueste bezeichnet, so dass sein Dichter nichts weiter zu thun hat, als seinen Angaben zu folgen und das Ganze in Verse

zu bringen. Hiermit im Zusammenhange zeigt sodann die Musik — namentlich in den Werken seiner mittleren Periode „Rigoletto“ (1851), „La Traviata“ (1853) und „Maskenball“ (1858) — ein entschiedenes Streben, den dramatischen Ausdruck über den rein musikalischen zu setzen, dem Orchester eine die Handlung charakterisirende Mitwirkung statt der blos begleitenden einzuräumen, den melodiösen Gesang dem declamatorischen unterzuordnen. Die Bedenken, welche sich trotzdem in Deutschland gegen Verdi's Musik erheben, gelten theils ihrer harmonischen Armuth, theils dem Vorherrschen der Tanzrhythmen, auch in solchen Situationen, wo das deutsche Ohr dieselben am wenigsten erwartet. Allerdings steht Verdi als Contrapunktiker hinter den deutschen Meistern der Vergangenheit und auch der Gegenwart zurück — wie überhaupt der Musiksinn des Italieners zur Einfachheit der harmonischen Behandlung neigt — doch leistet er reichlichen Ersatz für jenen Mangel durch tief empfundene Melodie und dramatisch wirksames Ensemble. Auch die Rhythmik der Verdi'schen Musik ist durch den nationalen Geschmack bestimmt, welcher eine grössere Straffheit und Fasslichkeit des Rhythmus verlangt, ohne ihn deshalb sofort, wie es das germanische Ohr thut, als Tanzmusik aufzufassen. Vollends unbegründet aber ist der Vorwurf, Verdi verletze durch häufige Verwendung der Durtonart zur Schilderung schmerzlicher Empfindungen die dramatische Wahrheit; denn wenn auch nach unserer Auffassungsweise das Dur im Allgemeinen einer freudigen, das Moll einer traurigen Stimmung entspricht, so beweist dagegen die Entwickelungsgeschichte der Tonarten, wie nicht minder die Volksmusik der verschiedenen Nationen, dass jene Unterscheidung, mag sie dem germanischen Musiksinne auch noch so natürlich erscheinen, doch keineswegs in der Sache begründet ist*). Wollten die in Deutschland so zahlreichen Verächter der italienischen Oper den Verhältnissen Rechnung tragen, welche durch die eigenthümliche musikalische Organisation jedes der beiden Völker bedingt sind,

*) Die Thatsache, dass die meisten slavischen Volkslieder der Molltonart angehören, ist vielfach gedeutet worden, als seien sie der Ausdruck einer melancholischen Gemüthsstimmung, der Trauer über politisches und sociales Unglück u. s. w. Dieser Deutung widerspricht jedoch die in der Regel heitere Stimmung der Vortragenden und der Zuhörer; ebenso der harmlose Charakter der Zeit und der Volkskreise, welchen jene Lieder ihre Entstehung verdanken.

so würden sie ihr die gebührende Anerkennung nicht länger verweigern und ihr gerade in ihrer gegenwärtigen Entwickelungsperiode volle Theilnahme und Aufmerksamkeit zuwenden — dies wahrlich nicht zum Nachtheil unserer deutschen Tonkunst, welche, wie die aller anderen Nationen, der künstlerischen Befruchtung von aussen bedarf, um nicht der Einseitigkeit und dem Niedergang zu verfallen.

VII.

Die französische Oper.

Bei keinem Volke Europa's vermochte das von Italien gegebene Beispiel der Erneuerung des musikalischen Dramas der Alten mehr zur Nachahmung zu reizen als bei den Franzosen, deren Neigung zur Musik wie nicht minder zu dramatischen Darstellungen schon im Mittelalter vielfach zum Ausdruck gekommen war und durch die künstlerische Strömung des 16. Jahrhunderts neue Nahrung erhalten hatte. Selbst während der politischen und religiösen Stürme dieser Zeit hatte hier die Renaissance ihren heilsamen Einfluss auf die Kunstzustände äussern können; nachdem aber in Folge des Edictes von Nantes (1598) die religiösen Spaltungen und die damit verbundenen Bürgerkriege ihr Ende erreicht hatten, nachdem dann durch Richelieu's eiserne Hand der Trotz des Adels gebrochen und die Staatseinheit hergestellt war, da konnten sich neben dem materiellen Wohlstand die künstlerischen Triebe des französischen Volkes so frei entfalten, dass es den von den Italienern auf geistigem Gebiete gewonnenen Vorsprung bald wieder einholte.

Der erste, welcher dem Bedürfniss nach einer Reform des französischen Schauspiels im modernen Sinne entgegen kam, war ein Venetianer Namens Baïf, der sich 1570 bei Karl IX. um ein Privilegium zur Errichtung einer Akademie für dramatische Dichtkunst und Musik bewarb, es auch erhielt, durch die Ungunst der Zeiten jedoch an der Ausführung seines Vorhabens gehindert wurde. Unter der Regierung des lebenslustigen Königs Heinrich's IV. hätten jene musikalisch-dramatischen Pläne wohl verwirklicht werden können, um so eher, als dieser Fürst, wie im vorigen Abschnitt erwähnt, bei seiner Vermählung in Florenz persönlich Zeuge des künstlerischen Ereignisses gewesen war, von welchem die moderne Oper ihren Ausgang genommen hatte — wäre nicht seinem segensreichen Wirken durch Ravaillac's

Dolch (1610) ein unerwartet frühes Ende bereitet worden. Heinrich's Nachfolger, Ludwig XIII. war bei seiner finstern Gemüthsart nicht geneigt, den Künsten eine Stätte an seinem Hofe zu gönnen; gerade dieser Umstand aber sollte die Veranlassung geben zum ersten Erscheinen der Oper in Frankreich, indem nämlich der Cardinal Mazarin zur Erheiterung der Königin Anna von Oestreich eine italienische Operntruppe nach Paris berief, welche 1645 im Saale des Petit Bourbon ihre Vorstellungen mit der Oper „La festa teatrale della finta pazza" (Die verstellte Wahnsinnige) eröffnete.

Der Beifall, den die neue Kunstgattung beim französischen Publicum fand, konnte nur ein getheilter sein, weil die Oper sich um diese Zeit von der ursprünglich angestrebten edlen Einfachheit schon beträchtlich entfernt hatte und ihre Wirkung fast nur in Aeusserlichkeiten suchte, im Reichthum der Decorationen, der Costüme, der Ballete, bei welchen letzteren zur Abwechselung auch alle denkbaren Thiergestalten figurirten; dies aber konnte einer Nation nicht genügen, deren Geschmack für dramatische Dichtung durch Männer wie Corneille, dessen „Cid" schon 1636 erschienen war, und Molière, der 1644 seine Wirksamkeit in Paris begonnen hatte, in bemerkenswerthem Grade geläutert und verfeinert war. In Folge dessen musste bald der Wunsch laut werden, das aus Italien eingeführte Musikdrama in einer den nationalen Kunstanschauungen entsprechenden Weise umgebildet zu sehen. Ein scheinbar unüberwindliches Hinderniss für die Erfüllung dieses Wunsches bildete die in den literarischen Kreisen Frankreichs feststehende Meinung, dass der französischen Sprache die Fähigkeit mangele, sich mit der Musik zu verbinden; und in der That war sie seit den Reformen des Schriftstellers und Dichters Malherbe (1555—1628) in so feste Formen gebannt, in der Poesie war der Alexandriner (der durch einen Einschnitt unterbrochene sechsfüssige Jambus) so sehr zur Alleinherrschaft gelangt, dass dem Vocalcomponisten die freie, selbständige Bewegung seiner Phantasie beinahe unmöglich gemacht war. Die französische Sprache war eben damals in das Stadium der Reife getreten, welches ein mittelalterlicher Dichter im Hinblick auf seine Vorgänger mit den Worten charakterisirt:*)

*) Der ungenannte Vollender des von Gottfried von Strassburg begonnenen, von Heinrich von Friburg und Ulrich von Türheim fortgesetzten Epos „Tristan und Isolde". (Vergl. die Bearbeitung des Gedichtes von Hermann Kurtz, S. 518.)

„Die sind noch anders dran gewesen,
Da war die Sprache ein lieblich Kind,
Muthwillig auch, wie Kinder sind,
Im Unschuldsreiz: doch diese nun,
Mit ihren Runzeln, muss ehrbar thun.“

Wie zur Zeit der niederländischen Contrapunktisten die Dichtung der Musik untergeordnet gewesen war, so hatte sich jetzt in Frankreich das Verhältniss umgekehrt. Eine freiere Behandlung der Sprache schien die unumgängliche Bedingung, um eine nationale Oper ins Leben zu rufen; es musste sich ein Dichter finden, der den Muth hatte, sich über die bestehenden Regeln hinweg zu setzen, und dies war der Abbé Perrin, der somit unter den Begründern der französischen Oper in erster Reihe genannt zu werden verdient.

So wenig sich Perrin mit den Dichterheroen seiner Zeit an poetischer Begabung vergleichen konnte, so besass er dafür die zur Lösung seiner Aufgabe nöthige Bühnenerfahrung in reichem Maasse, da der Hof des Herzogs Gaston von Orleans, des Bruders Ludwig's XIII., bei dem er das Amt eines Ceremonienmeisters („Introducteur des ambassadeurs“) bekleidete, im vollen Gegensatz zum Hofe des menschenscheuen Königs, der Schauplatz aller Art von Lustbarkeiten war, insbesondere der theatralischen. Hier fasste der von vornherein nichts weniger als geistlich gesinnte Abbé den Plan zu einer Dichtungsweise, die durch neue und unregelmässige Formen, wie auch durch den Ausdruck mannichfaltiger Empfindungen die Phantasie des Musikers anzuregen geeignet wäre. Seine nach diesem Princip und nach dem Muster der sogenannten ungebundenen Verse (versi sciolti) der Italiener verfassten und 1661 erschienenen Dichtungen, die er in der Vorrede als Musiktexte oder Singverse (paroles de musique) bezeichnet hatte, erregten selbstverständlich die heftigste Opposition der professionellen Wortdichter, an ihrer Spitze der poetische Zuchtmeister seiner Zeit, Boileau, der nachmalige Verfasser des, dem gleichnamigen horazischen nachgebildeten Lehrgedichtes „Art poëtique.*) Um so dankbarer wurden sie von den Musikern

*) Ihn nennt Scherr (Allgem. Gesch. der Literatur, fünfte Auflage I. S. 199) „den vollständigen Ausdruck der unter Ludwig XIV. angenommenen conventionellen Geschmacksrichtung, mit ihrer Vernachlässigung und Missachtung der Natur, ihrer Gemachtheit und ihrem gefrorenen Pathos, ihrer blos rhetorischen Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Convenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluthen kräftig und kühn genug ist.

aufgenommen und der bedeutendste Componist des damaligen Frankreich, Robert Cambert, Organist an der Kirche St. Honoré und Musikintendant der Königin Mutter, zeigte seine Bereitwilligkeit, auf Perrin's Neuerungen einzugehen, in der Vorrede zu einer Sammlung seiner Trinklieder, wo er die Hoffnung ausspricht „dass die Schönheit der Worte für die Mängel der Musik entschädigen werde, da sie zum grössten Theil den Herrn Perrin zum Verfasser haben, über dessen unvergleichliche Befähigung zur Dichtung musikalischer Texte alle Welt einig sei." Mit diesem Componisten verband sich Perrin zur Ausführung seiner musikalisch-dramatischen Reformpläne und die erste Frucht ihrer gemeinsamen Arbeit war ein ländliches Singspiel, betitelt „Pastorale, première comédie française en musique", zum ersten mal aufgeführt im Jahre 1659 im Schlosse des Generalpächters de la Haye zu Issy bei Paris.

Der glänzende Erfolg dieses Versuches war deshalb besonders ehrenvoll für den Dichter und den Componisten, weil beide es verschmäht hatten, die gebräuchlichen äusseren Operneffectmittel bei dieser Gelegenheit zur Anwendung zu bringen, und so der dem Werke gespendete Beifall ausschliesslich seinem inneren Werthe galt. Dennoch musste eine Reihe von Jahren vergehen, bis die französische Oper über das erste Kindheitsstadium hinaus einen Schritt vorrücken konnte. Zunächst war dem Abbé Perrin die Täuschung beschieden, als Festoper zur Vermählungsfeier Ludwig's XIV. eine italienische Oper, den schon im vorigen Abschnitt erwähnten „Xerxes" von Cavalli gewählt zu sehen, obwohl sein „Pastorale" kurz nach jener Aufführung in Issy auch vor dem Hofe in Vincennes dargestellt worden war und bei-

---

Die Poesie war vollständig zur Verstandessache geworden, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurde fälschlich für die edle Simplicität der Griechen gehalten, man widmete den geistlos aufgefassten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahirte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren, wie die Erscheinung Ludwig's XIV., der mit einer Allongeperrücke und in Schuhen mit rothen Absätzen öffentlich als Musengott auftrat. Besonders geschickt war Boileau in seiner Nachahmung der Alten; seine nach horazischem Muster gefertigte „Art poëtique" aber ist recht eigentlich der Codex der französischen Classik und wurde lange Zeit in Frankreich sowohl wie im Ausland als unfehlbarer Canon des Geschmacks angesehen. Man nannte ihren Verfasser auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût), und wirklich hat niemand den Geist der französischen „Classik" reinlicher und abgezirkelter zur Anschauung gebracht, als dieser pedantische Versedrechsler."

fällige Aufnahme gefunden hatte. Aber diese Täuschung, so wenig wie der Tod seiner Beschützer, erst des Herzogs von Orleans, dann des Cardinals Mazarin, vermochten den unternehmenden Dichter an der energischen Fortführung des begonnenen Werkes zu hindern. Durch unausgesetzte Bemühungen und Bittgesuche brachte er es 1669, also volle zehn Jahre nach der ersten Aufführung des Pastorale, zu einem königlichen Privilegium, welches ihm für zwölf Jahre das ausschliessliche Recht gab, in Paris wie in allen übrigen Städten des Königreichs „Opernakademien nach Art der italienischen“ zu veranstalten.*) Nun bildete er mit Cambert, dem Marquis von Sourdéac und einem gewissen Champeron, welchen letzteren die Sorge für das Decorationswesen und die Finanzverwaltung oblag, eine Gesellschaft; die besten Gesangskräfte des Reiches so wie der Balletmeister des Königs, Beauchamp, als „chef de la danse“ wurden für das Unternehmen gewonnen, und bald war auch ein geeigneter Platz für das zu erbauende Theater gefunden: schon nach fünf Monaten erhob sich an der Stelle des „Jeu de paume (Ballspielhaus) de la bouteille“ in der Strasse Mazarine das neue Gebäude, und 1671 konnte dasselbe mit der Oper „Pomona“ eröffnet werden, ein Werk, welches sowohl hinsichts der Dichtung wie der Musik der Erstlingsarbeit Perrin's und Cambert's weit nachstand, mit seinem decorativen Pomp jedoch eine solche Anziehungskraft auf das Publicum ausübte, dass es volle acht Monate auf dem Repertoire blieb und dem Dichter allein die Summe von 30,000 Francs (24,000 Mark) eintrug.

Inzwischen war dem jungen Unternehmen ein gefährlicher Gegner herangewachsen in Giovanni Battista Lully.**) In Florenz 1633 geboren und als Knabe nach Paris gekommen,

*) „Diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme opera.“ (sic.) Die Bezeichnung „Académie royale de Musique“ noch heute (mit jeweiliger Aenderung des Wortes „royale“ in „impériale“ oder „nationale“) der officielle Name für die pariser sogen. Grosse Oper, erscheint erst, nachdem das Perrin'sche Privilegium an seinen Nachfolger übergegangen war. Bezüglich der Schreibweise „Grosse Oper“ folgen wir den Franzosen, welche die Prädicate „grand“ und „comique“ in der Verbindung mit dem Wort „opéra“ nicht als Adjectiva sondern als Eigennamen behandeln und demgemäss mit grossem Anfangsbuchstaben schreiben.

**) Der Name Lully findet sich in allen officiellen Dokumenten mit einem y; in Anbetracht der Nationalität des Künstlers müsste es allerdings „Lulli“ heissen, da das italienische Alphabet den Buchstaben y nicht kennt.

hatte sich dieser von einem Küchenjungen der Mademoiselle de Montpensier, der Nichte des Königs, von Stufe zu Stufe zum Günstling Ludwig's XIV. emporgearbeitet. Von seiner Herrin in Folge eines auf sie verfassten Spottgedichtes in Ungnaden entlassen, fand er zunächst mit Hülfe seines Talentes für die Violine ein Unterkommen im königlichen Orchester, der aus den vierundzwanzig „violons du roy" bestehenden „grande bande"; nachdem er dort die Aufmerksamkeit des Monarchen erregt, war für ihn ein eigenes Orchester gebildet worden, die aus sechzehn Musikern bestehenden „petits violons", wie sie zum Unterschied von dem älteren zahlreicheren Orchester genannt wurden; endlich hatte er es auch als Schauspieler verstanden, den König für sich zu gewinnen und durch seine unwiderstehliche Komik die Gnade desselben zu befestigen gewusst, so oft ihm seine Stellung am Hofe bedroht erschienen war. Auf die Gunst des allmächtigen Herrschers gestützt, verfuhr er, um seine Zwecke schneller zu erreichen, gegen das Publicum wie auch gegen seine Collegen mit der äussersten Rücksichtslosigkeit. Wie er die bedeutendsten Männer seiner Zeit, Boileau, Lafontaine, selbst Molière, dessen kameradschaftlichem Entgegenkommen er seine ersten Erfolge verdankte, aufs empfindlichste geschädigt und beleidigt hatte, so trug er jetzt, durch den Erfolg des Perrin-Cambert'schen Unternehmens eifersüchtig gemacht, keine Scheu, mit Aufwendung aller Mittel der Intrigue diese beiden Männer um die Früchte ihrer Arbeit zu bringen. Wirklich gelang ihm dies im Jahre 1672, wo er einen zwischen den vier Directoren des Unternehmens ausgebrochenen Streit benutzte, um das dem Perrin ertheilte Privilegium an sich zu bringen, und damit der Beherrscher des gesammten französischen Opernwesens wurde. Vergebens protestirten die Beraubten: Perrin's Klagen verhallten ungehört und nach Jahresfrist war von ihm nicht mehr die Rede; auch Cambert musste einsehen, dass neben Lully für ihn kein Platz sei; er siedelte nach London über, konnte jedoch, ungeachtet seiner dortigen glänzenden Erfolge als Componist, das ihm in seinem Vaterlande widerfahrene Missgeschick nicht verschmerzen und starb wenige Jahre darauf (1677), wie Lully's Feinde behaupteten, von diesem vergiftet.

Mit Lully beginnt die eigentliche Glanzepoche der Grossen Oper in Frankreich, da er das Bedürfniss des Publicums nach einem dem nationalen Empfinden entsprechenden Musikdrama richtig erkannt hatte und ihm völlig Genüge zu leisten im Stande

war. Perrin's Versuch, den Zwang der dichterischen Formen abzuschütteln, konnte bei dem Glauben der Franzosen an die Unabänderlichkeit gewisser Satzungen einen durchgreifenden Erfolg unmöglich haben; er war zu spät gekommen, um die vorhin beschriebene Entwickelung der Sprache noch rückgängig zu machen. Lully dagegen schloss sich eng an die herrschenden Kunstanschauungen an, und das Ansehen, welches er sich als Operncomponist bei der französischen Nation erwarb, dankt er nicht so sehr seiner musikalischen Begabung, als vielmehr seiner Fähigkeit, auf das Wesen der Tragödie einzugehen, nach den Vorstellungen, die man sich in Frankreich von dieser Kunstgattung gebildet hatte. „Wie das französische Drama“ sagt v. Dommer (Musikgeschichte, S. 395) „nach den Gesetzen des altgriechischen sich zu bilden suchte, so stand auch Lully in in seiner Musik den Ideen von ihrer Beschaffenheit im antiken Musikdrama noch weit näher als die gleichzeitigen Italiener, bei denen die Tonkunst auch in der Oper vom Griechenthum sich emancipirt und ihre eigenen Wege eingeschlagen hatte. Bestärkt und getragen wurde Lully in seinen Ideen wesentlich durch den Dichter Quinault, dessen Texte jenen Gesetzen folgen und, auch abgesehen davon, einen weit grösseren poetischen Werth haben als die meisten gleichzeitigen italienischen Operndichtungen.“ Als musikalische Kunstwerke stehen Lully's Opern hinter denen der damaligen Italiener zurück. Bei ihm liegt der Schwerpunkt in der musikalischen Rhetorik und Declamation, im dramatischen Ausdruck, den er durch engen Anschluss des Tones an das Wort zu erreichen sucht; und demgemäss sind seine Musikformen einfach, ja dürftig zu nennen im Vergleich zu den, allerdings meist auf Kosten der dramatischen Wahrheit, breit entwickelten Tonformen der gleichzeitigen italienischen Oper. Diese schwache Seite an Lully's Opern wird jedoch ausgeglichen durch seine genaue Kenntniss der Bühne, sowie durch seine Fähigkeit, von allen äusseren theatralischen Mitteln einen geschickten Gebrauch zu machen. Dazu kommt noch der Eifer, mit dem er persönlich eintrat, um das von ihm als richtig und nothwendig Erkannte durchzusetzen. Wie er seinen Dichter Quinault aufs äusserste tyrannisirte und so lange an dessen Arbeiten strich und hinzusetzte, bis sie seinen Intentionen völlig entsprachen, so hielt er auch beim Einstudiren seiner Opern die Sänger, den Chor, das Orchester und die Tänzer zu einer peinlichen Genauigkeit an. Vor allem war er bestrebt, seinen Darstellern einen besseren

Bühnenanstand, eine höhere Fertigkeit in der Geberdekunst und eine deutlichere Aussprache der Worte beizubringen — letzteres eine Hauptbedingung zum Erfolg seiner Musik, deren declamatorischer Charakter sich niemals verleugnet; auch nicht in den Chören, welche sich in weit grösserem Maasse als der italienische Opernchor an der Handlung betheiligen, und so die Verwandtschaft der französischen Oper mit der antiken Tragödie auch ihrerseits erkennbar machen. Aus alle diesem erklärt es sich, dass Lully's Werke nicht nur zu Lebzeiten des Autors beim französischen Publicum in hohem Ansehen standen, sondern auch nach seinem Tode (1678) noch beinahe ein volles Jahrhundert hindurch sich auf der Bühne behaupten konnten. Erst im Jahre 1774 verschwanden sie vom Repertoire, gleichzeitig mit dem Erscheinen der „Iphigenia in Aulis" von Gluck, dessen Reform des musikalischen Dramas übrigens im wesentlichen den Lully'schen Principien folgt, wie auch dieselben bis in die Gegenwart für die französische Grosse Oper massgebend geblieben sind.

Nur ein Componist vermochte es, sich während dieses langen Zeitraumes neben Lully Geltung zu verschaffen: Jean Philippe Rameau (geb. 1683 zu Dijon). Als Musiker seinem Vorgänger überlegen, hat er die französische Oper nach Seiten des Melodischen und Harmonischen erheblich bereichert, ohne jedoch, durch Begünstigung des musikalischen Elementes auf Kosten des dramatischen, den von Lully befolgten Grundsätzen untreu zu werden. Erst verhältnissmässig spät, in seinem fünfzigsten Lebensjahre, begann Rameau seine Laufbahn als Operncomponist; da er aber während der ersten, grösseren Hälfte seines Künstlerlebens unausgesetzt musikalisch thätig gewesen war — mit wie grossem Erfolg, dies beweisen seine Leistungen als Theoretiker wie auch als Claviervirtuose und Componist für dies Instrument — so konnte er bereits mit Erscheinen seiner ersten Oper „Hippolyte et Aricie" (1. October 1732) eine epochemachende Thätigkeit auch auf dramatischem Gebiete entfalten. Schon hier zeigt sich der Unterschied seiner Begabung von der des Lully; dieser behält von der ersten bis zur letzten seiner Opern dasselbe musikalische System bei, während in den Werken Rameau's die reichste Abwechslung herrscht, ein Streben, stets neue Ausdrucksmittel zu benutzen und dem Stil Mannichfaltigkeit zu geben. Die Fülle der musikalischen Gedanken, durch welche er in der genannten Oper seine Zeitgenossen überraschte und anfangs begreiflicherweise verwirrte, rechtfertigt das Urtheil des als Kirchen-

wie auch als dramatischer Componist hochangesehenen Campra (von 1722 bis zu seinem Tode 1744 Capellmeister Ludwig's XV.) „Hippolyte et Aricie enthalten den Stoff für zehn gewöhnliche Opern, und Rameau werde alle Meister seiner Zeit verdunkeln.“ Zunächst freilich hatte der Künstler die heftigsten Angriffe von Seiten des Publicums zu erdulden; insbesondere konnten die blinden Anhänger der Lully'schen Oper ihm seine Neuerungen nicht verzeihen und rächten sich dafür u. a. durch folgendes Epigramm:

Si le difficile est le beau
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

eines der, bei jeder neuen Kunstrichtung wiederkehrenden, darum aber nicht weniger gedankenlosen Urtheile; denn was man in der Musik „Natürlichkeit“ nennt, ist lediglich die Gewöhnung des Ohres, und der den bahnbrechenden Componisten noch stets gemachte Vorwurf des absichtlichen Anhäufens von Schwierigkeiten hat seine Ursache allein in der Trägheit der Zuhörer, welche die Mühe scheuen, die ihnen vom Künstler erschlossenen neuen Kunstgebiete in Besitz zu nehmen. Auch in der Folge, mit dem Erscheinen jeder neuen Oper musste Rameau derartige Angriffe erdulden, wiewohl er seit der Aufführung seiner Oper „Castor und Pollux“ (1737) als der erste dramatische Componist Frankreichs auch von den Gegnern anerkannt war. Die hervorragende Stellung, welche er sich an der Grossen Oper erworben, für die er in den folgenden Jahren noch zweiundzwanzig grössere Werke lieferte, behauptete er bis zu seinem Tode (1764), und die Art und Weise, wie die französiche Nation, sowohl durch ein glänzendes Begräbniss wie auch durch die, mehrere Jahre hindurch wiederholten Gedächtnissfeierlichkeiten am Tage seines Todes das Andenken des Meisters geehrt hat, beweist, dass sie ihn schon bei seinen Lebzeiten zu ihren besten Söhnen zählte.

Nicht geringer sind die Verdienste, welche sich Rameau durch seine epochemachende Thätigkeit auf dem Felde der musikalischen Theorie erworben hat. Während sich seine Vorgänger mit dem Aufstellen der Regeln für die Verbindung der Accorde begnügt hatten, ohne nach dem Ursprung derselben zu forschen, gelingt es ihm in seinem 1722 veröffentlichten „Traité d'harmonie“ diesen Ursprung nachzuweisen. Sein System gründet sich auf das Mit-

klingen gewisser Töne zu einem Grundton, der S. 68 erwähnten Obertöne: der Octave, der Quinte in der zweiten Octave oder Duodecime, und der Terz in der dritten Octave oder Septdecime. Durch Versetzung der beiden letzteren Intervalle um eine resp. zwei Octaven tiefer erhält er den Durdreiklang, von ihm „accord parfait" genannt; der Molldreiklang dagegen (accord parfait mineur) ergiebt sich aus drei Tönen, welche einen gemeinsamen Oberton haben, z. B. A, C, E, denen das E als Duodecime, als Septdecime und als Octave gemeinsam ist. Durch Hinzufügung weiterer Terzen zum Dreiklang erhält Rameau den Septimen- und den Nonenaccord; diejenigen Accorde aber, in welchen die Quarte und die Sexte die charakteristischen Intervalle sind, gewinnt er durch die Umkehrungen des Dreiklangs oder des Septimenaccords. Ausser diesem System, welches bis auf den heutigen Tag die Grundlage der Harmonielehre bildet, verdankt die musikalische Welt dem Rameau noch die Einführung der gleichschwebenden Temperatur, d. h. die Eintheilung der Octave in zwölf Halbtöne von gleicher Grösse, und damit die Beseitigung der Hindernisse, welche bis dahin die Instrumentalmusik, soweit es die Instrumente mit feststehender Stimmung betrifft, in ihrer freien Entwickelung gehemmt hatten. Schon 1722 hatte Seb. Bach die gleichschwebende Temperatur durch sein „wohltemperirtes Clavier" in die Praxis eingeführt; nach dem Erscheinen von Rameau's „Génération harmonique" (1737) aber wurde sie als Grundbedingung der modernen Musik auch von den Theoretikern allgemein angenommen, und mit ihr die Reduction der alten Tonarten auf die ionische und aeolische (unser Dur und Moll).*) Diese letzteren waren bereits Jahrhunderte früher im Volksgesange fast ausschliesslich zur Anwendung gekommen; sie mussten zur

*) Die Zahl der alten Tonarten belief sich seit Glareanus (Anfang des 16. Jahrhunderts) auf zwölf: Dorisch (D), Phrygisch (E), Lydisch (F), Mixolydisch (G), Jonisch (C), Aeolisch (A) nebst ihren, dem Namen nach durch das vorangesetzte Wörtchen hypo (unter) von ihnen unterschiedenen Plagaltonarten. Die altgriechische Benennung der Octavengattungen nach verschiedenen Volksstämmen war schon zu Hucbald's Zeit wieder in Gebrauch gekommen, jedoch in einer andern Reihenfolge als bei den Alten, weil die Begriffe Harmonia (Octavengattung) und Tonos (Transpositionsscala) wahrscheinlich im Laufe der Zeit unklar geworden waren, und man aus Missverständniss die Namen der letzteren statt der ersteren auf die Kirchentöne, obwohl ja diese auch Octavengattungen sind, übertragen hatte. (Vgl. S. 17 und 18.)

Universalherrschaft gelangen, als man, nach Einführung der gleichschwebenden Temperatur anfing, alle zwölf Halbtöne der Octave als Grundtöne ebensovieler Transpositionen der Dur- und Mollscala zu gebrauchen und damit die, der modernen Composition hinderlichen Schranken der alten Tonarten durchbrochen waren.

Bei dem Eifer, mit welchem sich Rameau lange Jahre hindurch fast ausschliesslich der theoretischen Speculation gewidmet hatte, und auch später, neben seiner Thätigkeit für die Oper, unausgesetzt bestrebt war, seine Errungenschaften auf dem Gebiete der Theorie gegen die Angriffe des In- und Auslandes zu vertheidigen, war sein Charakter nicht frei von Einseitigkeit geblieben. Kann ihn auch nicht wie seinen Vorgänger Lully der Vorwurf der Herzlosigkeit treffen, so kümmerte er sich doch, besonders während theoretische Probleme seinen Geist in Anspruch nahmen, wenig oder gar nicht um die Aussenwelt. Demzufolge fehlte es ihm nicht an persönlichen Feinden, deren einer, der Philosoph Diderot, welchen er schon durch seine Opposition gegen die von ihm herausgegebene Encyklopädie erzürnt hatte, in seinem Buche „Rameau's Neffe“ (übersetzt von Goethe) von ihm sagen konnte: „Er ist ein Philosoph in seiner Art, er denkt nur an sich, und die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgsnagel. Seine Tochter und Frau können sterben, wann sie wollen, nur dass ja die Glocken im Kirchsprengel, mit denen man ihnen zu Grabe läutet, hübsch die Duodecime und Septdecime nachklingen, so ist ihm alles recht.“

Eine gefährliche Concurrenz erwuchs der pariser Grossen Oper im Jahre 1752 durch die Ankunft einer italienischen Operntruppe, welche die Erlaubniss erhielt, komische Opern aufzuführen und namentlich mit dem Singspiel (Intermezzo) „La serva padrona“ von Pergolese ungemeines Glück machte. Alsbald nach dem Erscheinen der Italiener hatte sich das musikalische Paris in zwei Parteien gesondert, die unter dem Namen Buffonisten und Anti-Buffonisten entweder auf Seiten der Italiener oder der nationalen Oper standen. Beide Parteien verfochten mit gleicher Hartnäckigkeit den erwählten Standpunkt, und da der Streit immer heftiger wurde, so hielten es die italienischen Sänger für gerathen, schon nach zwei Jahren das Feld zu räumen. Die von ihnen gegebene Anregung sollte indessen für die dramatische Musik in Frankreich nicht verloren gehen. „Wie auf allen Gebieten des geistigen Lebens“ sagt Goethe in der oben angeführten Schrift „so hatte man auch auf dem der Grossen Oper

begonnen, die starren Fesseln des Herkommens unerträglich zu finden, und die italienischen Buffonisten hatten die Möglichkeit gezeigt, das alte, verhasste, starre Zimmerwerk zu zerstören und eine frische Fläche für neue Bemühungen zu gewinnen..... Sämmtliche Künste waren in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auf eine sonderbare, ja, für uns fast unglaubliche Weise manirirt und von aller eigentlichen Kunstwahrheit und Einfalt getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröcken gespielt, und eine hohle, affectirte Declamation trug ihre Meisterwerke vor. Dies ging so weit, dass der ausserordentliche Voltaire, bei Vorlesung seiner eigenen Stücke, in einen ausdruckslosen, eintönigen, psalmodirenden Bombast verfiel und sich überzeugt hielt, dass auf diese Weise die Würde seiner Stücke, die eine weit bessere Behandlung verdienten, ausgedrückt werde."

Kein Wunder, dass in solcher Zeit die einsichtigen Köpfe unter den Franzosen auf allen Gebieten des geistigen Lebens in dem Bestreben zusammentrafen, das was sie Natur nannten, der Cultur und der Kunst entgegen zu setzen. In der Malerei traten an Stelle der pomphaften und geschraubten Darstellungen Lebrun's die Schilderungen des ländlichen und Familienlebens, die Genrescenen eines Watteau und Liotard; die abgezirkelten Gärten und beschnittenen Bäume des Hofgärtners Ludwig's XIV. Le Nôtre, mussten den Parks im englischen Geschmacke weichen; die dramatische Musik aber wendet sich mit Vorliebe der Operette zu und bildet sie nach dem Muster der italienischen Opera buffa zur Opéra Comique aus. Eine solche hatte es zwar schon vor der Ankunft der Italiener in Frankreich gegeben, doch konnte sie, ausschliesslich der Volksbelustigung gewidmet, höheren künstlerischen Ansprüchen in keiner Weise genügen. Der Leipziger Cantor J. A. Hiller beschreibt sie in seinen „Wöchentlichen Nachrichten" (Band III. Jahrgang 1768) als „ein Ding, das eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts sein kann." Der erste Schritt zur künstlerischen Veredelung dieses volksthümlichen Singspiels war die Aufführung der von den Italienern hinterlassenen Werke, zunächst der „Serva padrona" in französischer Uebersetzung; dann erschienen der Dichter Vadé und der Componist Dauvergne mit einer eigenen Arbeit, der komischen Oper „Les

troqueurs"*), und nach dem durchgreifenden Erfolg dieses Versuches schlossen sich die angesehensten Dichter Frankreichs, zuerst Favart und Marmontel, der neuen Richtung an, indem sie an Stelle der von der Grossen Oper ausschliesslich verwendeten antiken Stoffe Hergänge des täglichen, namentlich des bürgerlichen Lebens zum Gegenstand ihrer dramatischen Dichtungen wählten. Als ihre musikalischen Mitarbeiter sind in erster Reihe zu nennen: der Neapolitaner Duni, dessen „Milchmädchen" auch nach Deutschland gelangte und hier ebenfalls die Komische Oper einbürgern half; dann die Franzosen Philidor, nebenher berühmt als Schachspieler, Monsigny, dessen „Déserteur" (1769) noch heut in Frankreich ein dankbares Publicum findet; endlich Grétry, der, obwohl ein halber Ausländer (geboren zu Lüttich 1741), der Komischen Oper diejenige Vollendung gab, durch welche sie, wie Jahn („Mozart" II. S. 208) bemerkt, noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist.

Im engen Zusammenhang mit dieser Wandlung des Kunstgeschmackes in Frankreich steht die von der französischen Philosophie um dieselbe Zeit eingeschlagene Richtung. Die sogenannte Aufklärungsphilosophie ist vorwiegend Opposition gegen die geltenden Dogmen und bestehenden Zustände in Kirche und Staat und Begründung einer neuen theoretischen und praktischen Weltanschauung auf naturalistischen Principien. Von den Vertretern dieser Richtung sei hier nur Jean Jaques Rousseau erwähnt, da sich derselbe nicht allein als Philosoph, sondern auch als Musiker hohen Ruhm erworben hat, auf dem Gebiete der Theorie durch sein 1767 erschienenes, in zahlreichen späteren Ausgaben und Uebersetzungen in fremde Sprachen bekannt gewordenes „Dictionnaire de Musique", auf dem der Praxis durch die von ihm gedichtete und componirte, 1752 zuerst aufgeführte Oper „Der Dorf-Wahrsager" (Le devin du village). Wie in Rousseau's religiösen, politischen und pädagogischen Grundsätzen die Sehnsucht, den Uebeln einer entarteten Gesellschaft durch Rückgang auf einen erträumten Naturzustand zu entgehen, im Uebermaasse zum Ausdruck gelangt, so kämpft er mit gleicher Erbitterung gegen die zu seiner Zeit herrschenden Normen des musikalischen

*) Von troquer, tauschen. Den Stoff der Oper bilden die Versuche zweier Verlobten, ihre Bräute zu vertauschen und die (schliesslich erfolgreichen) Intriguen der letzteren, dies zu verhindern.

Geschmackes, und selbstverständlich sehen wir ihn in dem Streite der Buffonisten und der Anti-Buffonisten auf Seite der ersteren. In schonungsloser Weise geisselt er in seiner „Lettre sur la musique française“ das starre Formenwesen der grossen Oper; und wenn er auch in manchen Punkten zu weit geht, wie z. B. in seiner Abneigung gegen die polyphone Musik, die er, nach dem Vorgang des Caccini (vergl. S. 63.) für eine Beleidigung des guten Geschmackes erklärt, so verdienen doch die meisten seiner dort ausgesprochenen Ansichten unbedingte Zustimmung. Insbesondere werden seine Forderungen, dass das Orchester in der Oper niemals pausiren dürfe, sondern auch dann, wenn die Singstimme schweigt, den Gedankengang des Darstellers zu verfolgen habe; ferner, dass in leidenschaftlichen Scenen die vollkommene Cadenz unbedingt zu vermeiden sei*); endlich, dass der Text-Dichter, anstatt sich der möglichsten Deutlichkeit zu befleissigen, dem Zuhörer lieber gelegentlich das Vergnügen gönnen möge, den Sinn der Worte theilweise in der Seele des Darstellers zu lesen — diese Forderungen werden den Anhängern der in unsern Tagen eingeschlagenen Richtung des musikalischen Drama durchaus billig erscheinen. Im Anschluss an die letzterwähnte Bemerkung hören wir ihn den schon ein Jahrhundert zuvor der französischen Sprache gemachten Vorwurf wiederholen, dass sie ungeeignet sei, sich mit der Musik zu verbinden, nicht etwa nur wegen der Schwierigkeit der Aussprache, der Nasallaute, der stummen Silben etc., sondern wegen ihres streng logischen Satzbaues im Gegensatz zu der Freiheit in Umstellung der Satzglieder, der Inversionen, welche in der italienischen und deutschen Sprache die Aufmerksamkeit bis zum Schlusse des Satzes und damit auch die Theilnahme für die ihn begleitende Musik aufrecht halten**).

---

*) „Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression“ heisst es in der erwähnten Schrift.

**) „Si je voulois m'étendre sur cet article, je pourrois peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand le sens du discours, longtemps suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affoiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverois encore que l'art des suspensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autre

Von diesem Vorurtheil wurde Rousseau erst durch denjenigen Musiker befreit, der die Lully'sche Oper auf die höchste Stufe der Vollkommenheit brachte, auffallender Weise wieder ein Ausländer, unser Landsmann, der Ritter Christoph von Gluck (geb. 1714 zu Weidenwang in der bayrischen Oberpfalz, gest. zu Wien 1787)*). Der mächtigen Künstlerpersönlichkeit Gluck's gelang es, nach einer verhältnissmässig erfolglosen Operncomponisten-Laufbahn in Italien und Deutschland, in Paris den geeigneten Boden für seine musikalisch-dramatischen Reformbestrebungen zu finden. Wiederum theilte sich bei seinem Auftreten das dortige Publicum in zwei Parteien; diesmal aber standen die Freunde des Fortschritts, unter ihnen Rousseau, auf der Seite der französischen Grossen Oper, während die Anhänger des Bestehenden in der italienischen Musik ihr Heil suchten. Noch heftiger als zur Zeit der Buffonisten und der Anti-Buffonisten tobte der Streit zwischen den Gluckisten und ihren Gegnern, die sich, nachdem man dem deutschen Meister den neapolitanischen Componisten Piccini als Rivalen gegenübergestellt hatte, Piccinisten nannten; und erst nach mehreren Jahren entschied sich der Kampf in Folge des Sieges, den Gluck's „Iphigenia in Tauris" 1781 über die gleichnamige Oper von Piccini errang, bei welcher Gelegenheit die deutsche Tonkunst auf dem Gebiete der Oper ihren ersten Triumph über die italienische und französische feierte.

Aus allem was über den Charakter der französischen Grossen Oper gesagt wurde, geht hervor, dass Frankreich keineswegs blos durch Zufall der Schauplatz von Gluck's reformatorischer Wirksamkeit geworden ist. Denn so wenig es in seiner Absicht lag, als Musiker dem Geschmack irgend einer Nation zu folgen, wie er dies auch in einem Schreiben an den Redacteur des „Mercure de France" (1773) ausdrücklich hervorhebt, so konnte er doch nicht in Zweifel sein, dass die, durch Lully und Rameau der dramatischen Musik gegebene Richtung, und nur diese, eine Verwirklichung seiner eigenen Principien gewährleisten konnte; dass ferner die für das französische Opernpublicum von damals

---

moyen pour y suppléer, que des silences qui ne sont jamais du chant, et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la musique que les ressources du musicien". (Ecrits sur la musique, Paris 1827 S. 180).

*) Seine Ritter-Würde verdankt Gluck dem, ihm vom Papste verliehenen Ordenskreuz vom goldnen Sporn, dieselbe Auszeichnung wurde später Mozart zu Theil, welcher demnach zur Führung jenes Titels das gleiche Recht gehabt hätte.

(wie auch von heute) charakteristische Neigung, die Musik mehr reflectirend als unmittelbar zu geniessen, ihm die grösstmögliche Freiheit in der praktischen Ausführung seines Systems gestatten würde. Wie er sich seiner besonderen Aufgabe als dramatischer Componist bewusst war und wie bestimmten Grundsätzen er bei seinem Schaffen folgte, dies sehen wir aus der Vorrede zu seiner Oper „Alceste“, eine Art von künstlerischem Glaubensbekenntniss, welches zugleich die Meinungen der Vielen zum Ausdruck bringt, welche vor und nach Gluck das Uebergewicht der Musik in der Oper bekämpft haben und noch bekämpfen werden. Die wichtigsten Sätze dieses bedeutungsvollen Schriftstückes sind folgende:

„Es war meine Absicht, die Musik von allen den Missbräuchen zu reinigen, welche sich in Folge der Eitelkeit der Sänger und der übergrossen Nachgiebigkeit der Componisten in die italienische Oper eingeschlichen haben und dies prächtigste nnd schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln; ich versuchte deshalb, die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck derselben verstärke und die Darstellung unterstütze ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch überflüssige Zuthaten abzuschwächen (raffreddarla con degli inutili ornamenti), indem ich dabei von der Meinung ausging, die Dichtkunst müsse in derselben Weise von der Tonkunst unterstützt und gehoben werden, wie die correcte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und die richtige Vertheilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben ohne ihre Umrisse zu verändern. Ich habe es demnach vermieden, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, sei es, damit er in herkömmlicher Weise das Ende eines langweiligen Ritornells abwarte, oder damit ihm das Orchester Zeit gebe, zu einer brillanten Cadenz Athem zu schöpfen; und ebenso verwerflich schien es mir, ihn inmitten seiner Rede bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner Stimme zeige. Ich glaubte nicht, über den zweiten Theil einer Arie möglichst rasch hinweggehen zu müssen, wie die heutigen Componisten zu thun pflegen, auch wenn derselbe seinem dichterischen Inhalte nach der wichtigste und leidenschaftlichste ist, nur damit die Worte des ersten Theils viermal wiederholt werden; und ebenso unrichtig fand ich es, die Arie abzuschliessen, ohne dass zugleich der Sinn der Worte seinen Abschluss gefunden hätte, nur um dem Sänger Anlass zu geben, seine Kunst im Variiren

einer musikalischen Phrase zu zeigen. Kurz, ich habe gestrebt, alle die Misstände zu beseitigen, gegen welche der natürliche Geschmack und der gesunde Menschenverstand schon seit langer Zeit vergebens protestiren. — Was das Orchester betrifft, so soll dasselbe in der Ouvertüre den Zuschauer auf die Handlung vorbereiten und gleichsam den Gesammtinhalt derselben kundgeben (formarne per dir così l'argomento). Im weiteren Verlaufe der Oper aber soll die Mitwirkung der Instrumente zu den auf der Bühne dargestellten Vorgängen stets in enger Beziehung bleiben, und niemals soll sich das Orchester zwischen das Recitativ und die Arie drängen, oder auf andere Weise den Fortgang der Handlung verzögern, wenn nicht der Inhalt des Textes dies ausdrücklich verlangt. — Die meiste Sorgfalt habe ich darauf verwendet, meiner Musik den Charakter einer edlen Einfalt zu geben (una bella semplicità) und niemals die Klarheit der Tongestaltung dem äusseren Prunke zu opfern; auch habe ich es verschmäht, neue musikalische Effecte zu verwenden, ausser wenn dieselben sich auf natürliche Weise aus den Situationen auf der Bühne und den darzustellendən Charakteren ergaben; andrerseits habe ich mich aber auch nicht gescheut, die Regeln der Composition zu verletzen, so oft mir dies zur Verstärkung des dramatischen Ausdrucks zweckmässig erschien."

Die praktische Durchführung dieser Grundsätze konnte selbstverständlich weder in Italien noch in dem, von der italienischen Oper völlig beherrschten Vaterlande des Künstlers Beifall finden. In Deutschland hatte er nicht nur die Gesammtheit der Musiker zu Gegnern, sondern auch die angesehensten Kritiker, unter ihnen der Göttinger Professor Forkel, welcher in seiner „musikalisch kritischen Bibliothek" auf 157 Seiten mit Aufbietung seines ganzen ästhetischen Scharfsinnes die Gluck'sche Musik herabzusetzen versuchte. Besonders heftig eifert er gegen das vom Componisten für seine Musik in Anspruch genommene Prädicat „edle Einfalt". „Das was der Herr Ritter edle Einfalt zu nennen beliebt, ist nach unserm Bedünken nichts anderes als eine armselige, leere und nackende, oder noch eigentlicher zu reden, unedle Einfalt, die aus einem Mangel an Kunst und Wissen entsteht; sie ist wie die dumme Einfalt der gemeinen Leute gegen die edle Simplicität in dem Betragen und Reden feiner und würdiger Personen: dort ist alles plump, mangelhaft und fehlervoll, hier aber vollkommen richtig, deutlich und zierlich. Kurz, die Gluck'sche Gattung von edler Einfalt gleicht dem Stil unserer

Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber auch zugleich viel Ekelhaftes in sich hat."

Für Urtheile dieser Art wurde Gluck nun zwar durch das, ihm aus literarischen Kreisen gespendete begeisterte Lob bis zu einem gewissen Grade entschädigt — schon seine Aeusserung gegen den Dichter seiner „Iphigenia in Aulis" du Rollet „Ehe ich arbeite versuche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin" wäre genügend gewesen, ihm die Theilnahme der gebildeten Nicht-Musiker zu sichern — doch war der Einfluss dieser Kreise auf die öffentliche Meinung unter den damaligen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen Deutschlands ein zu geringer, als dass Gluck von ihnen eine wirksame Unterstützung seiner Bestrebungen hätte erwarten können. Anders in Frankreich, wo eben damals auf allen Gebieten des geistigen Lebens von den Vertretern der Literatur der Ton angegeben wurde, und wo sich in diesem Falle die hervorragendsten Philosophen und Dichter vereint hatten, um der Gluck'schen Oper den Sieg zu erkämpfen. Namentlich musste die Stimme eines Mannes von der Autorität Rousseau's schwer zu seinen Gunsten ins Gewicht fallen, nachdem derselbe offen bekannt hatte, dass die Oper Gluck's ihn von seinem früheren Unglauben an die Möglichkeit eines französischen Musikdrama völlig geheilt habe. Und dass es sich bei diesem Bekenntniss keineswegs allein um theoretische Principien handelte, dass die Gluck'sche Musik nicht nur dem Verstande des Philosophen, sondern auch dem Bedürfniss seines Herzens und Gemüthes volle Befriedigung gewährte, dies beweist die Thatsache, dass Rousseau nach jahrelanger Enthaltung vom Besuche der Oper seit dem Erscheinen des „Orpheus" keine Vorstellung dieses Werkes versäumte, sowie auch seine Erwiderung auf den der Gluck'schen Musik gemachten Vorwurf der Melodielosigkeit: „Ich finde, dass ihm die Melodie aus allen Poren herausströmt". Um aber diesen Zeugnissen auch noch eines aus deutschem Munde hinzuzufügen, lassen wir Wieland reden, dessen warm empfundene Worte das Wesen der Gluck'schen Opernreform aufs Bestimmteste kennzeichnen und in einem minder zersplitterten Deutschland als das damalige ohne Frage lauten Widerhall gefunden haben würden: „Endlich haben wir die Epoche erlebt" schreibt der Dichter im „Deutschen Merkur" 1775 „wo der mächtige Genius eines Gluck das grosse Werk der musikalischen Reform unternommen hat. Der Erfolg seines „Orpheus" und seiner „Iphigenia" würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüber-

windliche Ursachen gerade in jenen Hauptstädten Europa's, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeug sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden, ist ein grosses und kühnes Unternehmen. Eine Reihe von Künstlern wie Gluck wäre dazu nöthig, diese Verbannung aller Sirenenkünste*), diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatz herrschend und fortdauernd zu machen. Genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unsern Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für die Oper thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that!"

Die politischen Kämpfe, welche wenige Jahre nach diesem zweiten musikalischen Kriege die französische Hauptstadt erschütterten, waren der weiteren Ausbildung der dramatischen Musik in Frankreich nichts weniger als förderlich. Zwar füllten sich die Theater, wie eine Zeitgenossin (die Gattin Cherubini's) aus jenen Tagen des Schreckens berichtet, nachdem man Vormittags massenhaft guillotinirt hatte, am Abend bis auf den letzten Platz; auch waren die hervorragendsten Componisten unablässig bemüht, die revolutionären Thaten durch nationale Hymnen und andere Gelegenheitsarbeiten zu verherrlichen, doch haben die musikalischen Erzeugnisse jener Epoche nicht über die Zeit ihrer Entstehung hinauswirken können, mit Ausnahme des, unter dem Namen „Marseillaise" bekannten, von Rouget de Lisle gedichteten und componirten Freiheitsliedes (zum ersten Male aufgeführt unter seinem ursprünglichen Titel „Chant de guerre pour l'armée du Rhin", und von Gossec instrumentirt am 30. September 1792 in der pariser Grossen Oper) welches sich, wie bekannt, von damals bis heute seine zündende Kraft erhalten hat. Merkwürdigerweise aber fällt in diese Zeit wildester Erregung ein musikalisches Ereigniss von durchaus friedlichem Charakter und von höchster Bedeutung für die Tonkunst im Allgemeinen wie für die französische Oper im Besonderen: Die Gründung des

*) Eine Erinnerung an das in Paris unter Gluck's Portrait gesetzte Epigramm „Il préféra les Muses aux Sirènes".

pariser Conservatoriums. Diese Anstalt, deren officielle Benennung „Conservatoire de musique et de déclamation" ihre Aufgabe als Pflegerin nicht nur der Musik, sondern auch der dramatischen Darstellungskunst ausspricht, bezweckte nach dem Plane ihres Begründers Sarrette zunächst nur die Ausbildung französischer Militärmusiker, da man sich bis zu jener Zeit ausschliesslich mit deutschen hatte begnügen müssen. Nach Uebernahme der anfangs von Sarrette aus eigenen Mitteln erhaltenen Schule durch den Staat erweiterte sich jedoch ihr Wirkungskreis; die ersten Musiker Frankreichs*) vereinigten sich zu gemeinsamer Arbeit, und als nächste Frucht derselben erschienen eine Anzahl neuer Lehrmethoden für alle Zweige der musikalischen Technik, deren Brauchbarkeit sich zum grössten Theil bis heute bewährt hat. Auch im Uebrigen war die Thätigkeit jener Männer vom besten Erfolg begleitet, so dass man schon wenige Jahre nach Eröffnung der Anstalt der Deutschen nicht mehr bedurfte. Der deutsche Geist freilich wirkte auch dann noch in der französischen Musik fort, wie dies u. a. die Werke Méhul's beweisen, dessen „Joseph in Egypten" (1807) dem nationalen Geschmacke der Franzosen keinerlei Zugeständnisse macht und in Deutschland weit mehr Anerkennung fand als im Vaterlande des Componisten; ferner Cherubini's, der als Operncomponist zuerst in Wien zur Geltung kam und von den dortigen Musikern, Beethoven mit eingeschlossen, als unübertrefflicher Meister in dieser Gattung anerkannt wurde; endlich Spontini's, welcher, obwohl der echte musikalische Vertreter des Napoleonischen Frankreichs, doch als musikalischer Dramatiker sich eng an Gluck anschliesst, auch während der grössten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn in Deutschland und zwar in Berlin wirkte, wo er von 1820 bis 1841 als General-Musikdirector angestellt war. Der französische Geist dagegen findet von nun an fast nur in der Komischen Oper, hier am reinsten in Boieldieu („Kalif von Bagdad" 1800 „Johann von Paris" 1812) und Auber („Maurer und Schlosser" 1825) seinen Ausdruck.

Zu den vielen Ausländern, die in Folge des zwingenden Einflusses des nationalen Geschmackes der französischen Grossen Oper dienstbar wurden, gesellt sich noch Meyerbeer (geb. zu

*) Unter ihnen Gossec, Méhul, Cherubini, letzterer von 1821 bis 1842 Director des Conservatoriums; ihm folgte Auber (gest. 1871) und diesem Ambroise Thomas.

Berlin 1794, gest. zu Paris 1864). Er wäre der Mann gewesen, vermöge seiner glänzenden musikalischen Begabung und seiner Einsicht und Erfahrung bezüglich des dramatisch Wirksamen, die französische Oper nach allen Seiten hin zu fördern, hätte ihn nicht das Bedürfniss nach äusserem Erfolg an der richtigen, gewissenhaften Verwendung seiner Gaben gehindert. In diesem Bestreben verliert er die Kunstmässigkeit und Stilreinheit fast ganz aus den Augen und begnügt sich, wie auch sein Mitarbeiter Scribe, in der Hauptsache damit, das Publicum durch unausgesetzte Anwendung neuer Reizmittel in Erstaunen zu setzen. Der Beifall, den seine Opern trotzdem, wie überall, so auch in Frankreich gefunden haben, erklärt es, dass auch die jüngste Generation der für die Grosse Oper arbeitenden Componisten im Wesentlichen seinem Beispiel gefolgt ist. Andererseits zeigt es sich, dass auch die seit den letzten Jahrzehnten in Deutschland so eifrig verfolgte idealere Richtung der dramatischen Musik zahlreiche Anhänger unter den französischen Tonkünstlern der Gegenwart gefunden hat. Von ihnen ist eine Bereicherung und Veredlung der französischen Oper mit Sicherheit zu erwarten, vorausgesetzt, dass sie die Klippe vermeiden, an der so mancher ihrer Landsleute gescheitert ist: die rücksichtslose Jagd nach schnellen künstlerischen Erfolgen, die Ueberschätzung der Volksstimme auf Kosten ihres musikalischen Gewissens.

VIII.

Die deutsche Oper.

Die Oper in Deutschland — wie die Ueberschrift dieses Abschnittes streng genommen heissen müsste, da eine nationale Oper, wie Italien und Frankreich sie schon im 17. Jahrhundert besessen, bei uns während des zu schildernden Zeitraumes nicht, oder doch nur unvollständig zur Ausbildung gelangen konnte — die Oper in Deutschland nahm wie die französische ihren Ausgangspunkt von der italienischen; und zwar ist merkwürdiger Weise unser Vaterland mit Einführung der in Florenz neuentdeckten Kunstgattung allen übrigen Ländern zuvorgekommen. Der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen war es, der die erste Opernaufführung in Deutschland veranlasste; die Gelegenheit dazu gab ihm die Vermählung seiner Tochter mit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt, einem wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Manne, dem er während seines Verweilens am sächsischen Hofe einen Kunstgenuss besonderer Art zu bieten bedacht gewesen war. An Schauspielen verschiedener Gattung fehlte es allerdings zu jener Zeit in Deutschland nicht. Schon seit einem Jahrhundert hatten in Folge der Kirchenreformation Luthers an Stelle der geistlichen Spiele die sogenannten Moralitäten Eingang gefunden, eine aus Frankreich eingeführte Gattung dramatischer Darstellung, welche wesentlich moralische und theologische Zwecke verfolgte, indem Personificationen christlicher Tugenden und Laster sich unter die Gestalten der biblischen Geschichte mischten; mit ihnen wechselten die Schul- und Studentenkomödien in lateinischer und deutscher Sprache, in denen schon beim Beginn der Renaissance das Streben erscheint, eine Wiedergeburt des Schauspiels nach classischem Muster herbeizuführen; neben diesen hatten sich aus der Mitte des Volkes die Fastnachtspiele

entwickelt, welche von Bürger- und Handwerker-Gesellschaften veranstaltet wurden, und, nachdem ihnen Dichter wie Hans Sachs (Ende des 16. Jahrhunderts) und Jacob Ayrer (Anfang des 17. Jahrhunderts) ihre Thätigkeit gewidmet, solche Theilnahme erregten, dass sie nicht mehr allein auf die Fastnachtzeit beschränkt blieben, sondern das ganze Jahr hindurch stattfanden.

Lustbarkeiten dieser Art nun schienen dem Kurfürsten zur Unterhaltung seines Gastes ungenügend, nachdem die Kunde von der Wiederauferstehung des antiken Musikdrama aus Italien zu ihm gedrungen war. Er beauftragte demzufolge seinen Hofcapellmeister, den späterhin noch zu erwähnenden Heinrich Schütz, die Erstlingsoper Peri's und Rinuccini's, die „Daphne“ aus Florenz zu verschreiben, und den Dichter Martin Opitz, den Text in's Deutsche zu übersetzen; da indessen die deutsche Bearbeitung zu Peri's Musik nicht passen wollte, so musste sich Schütz dazu verstehen, eine neue zu componiren, und nun endlich konnte die Oper am 13. April 1627 im Tafelsaal des Schlosses Hartenfels zu Torgau aufgeführt werden. Ueber den Erfolg dieser Aufführung sind wir im Unklaren; auch die Schütz'sche Musik ist uns nicht erhalten, was zu bedauern wäre, wenn man nicht annehmen dürfte, dass sich der Componist, als warmer Verehrer der Italiener, dem von ihnen erfundenen Stil aufs engste angeschlossen hat. Eine nachhaltige Wirkung konnte sich an dies erste Erscheinen der Oper schon deshalb nicht knüpfen, weil bald darauf die Wirren des dreissigjährigen Krieges die Pflege der Künste überhaupt unmöglich machten. Was Schütz betrifft, so hat er auch später, nach Wiederherstellung geordneter Zustände, nicht mehr für das Theater gearbeitet*), sondern sich ausschliesslich der geistlichen Musik gewidmet, die Oper den Italienern überlassend, welche 1662 ihren Einzug in Dresden hielten, nachdem mit dem Regierungsantritt Johann Georg's II. die regelmässigen Theatervorstellungen wieder begonnen hatten. Der fremdländischen Kunst eine nationale gegenüber zu stellen, dafür konnte hier so wenig Hoffnung sein, wie in den übrigen Hauptstädten Deutschlands, da das infolge des Krieges eingetretene politische und materielle Elend die geistige Spannkraft des Volkes, wie es schien, auf immer gelähmt hatte, und bei der ausschliesslichen Vorliebe der

*) Mit einer einzigen Ausnahme, des nach einer zweiten italienischen Reise componirten, am 20. Nov. 1638 zu Dresden aufgeführten „Orpheus“ Text nach Rinuccini's „Euridice“ von Prof. Aug. Buchner in Wittenberg, deren Musik ebenfalls verloren gegangen ist.

Fürsten für alles, was das Ausland producirte, war es der italienischen Oper um so leichter, zur uneingeschränkten Herrschaft zu gelangen.

Eine einzige Stadt Deutschlands machte zu jener Zeit eine Ausnahme: Hamburg, welches bei seiner geographischen Lage von den Kriegsstürmen weniger zu leiden gehabt hatte und durch seinen Handelsfleiss schon längst zur Wohlhabenheit gelangt war, dabei aber die idealen Lebenszwecke so eifrig verfolgte, dass es sich in dieser Hinsicht, namentlich als Pflegestätte der Musik, während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts des besten Rufs durch ganz Deutschland erfreute. Wie sehr man hier die Kunst und ihre Vertreter zu schätzen wusste, zeigt u. a. die Thatsache, dass der von Dresden als Stadtcantor berufene Christoph Bernhard von den Vornehmsten der Stadt, die ihm in sechs Kutschen zwei Meilen weit bis Bergedorf entgegen gefahren, feierlich eingeholt wurde; und wenn Schütz selbst in seinem Pensionirungsgesuche den Wunsch ausgesprochen hat „eine fürnehme Reichs- und Hansastadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt erwählen zu dürfen“, so kann damit nur Hamburg gemeint gewesen sein. Besonders fehlte es der Stadt niemals an tüchtigen Organisten; unter ihnen ist Johann Adam Reinken hervorzuheben, dessen Spiel u. a. auf Sebastian Bach eine solche Anziehungskraft ausübte, dass dieser während seiner Studienzeit an der Lüneburger Michaelisschule wiederholt zu Fuss den Weg nach Hamburg machte, um den Meister zu hören. Unter solchen Umständen musste es zunächst die geistliche Musik sein, auf welche die in Italien durch Ausbildung des dramatischen Elementes in der Musik bewirkten Fortschritte ihren Einfluss ausübten. Hamburg wurde in Folge dessen der Ort zur Lösung der überall in Deutschland erörterten Frage, ob in der Kirchenmusik dem einfachen, ernsten, alten Stil oder einem „gemässigt theatralischen“ mit starken Affecten und rührendem Ausdruck der Vorzug zu geben sei. Die Hamburger Componisten Keiser, Mattheson, Telemann waren der letzteren Ansicht und meinten „da in der Oper, als in dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direct zu Gottes Ehre bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen“. Auf Grund dieser Principien und durch Uebertragung der Gesangsformen der italienischen Oper auf kirchliche Texte entstand zuerst die grosse Kirchencantate, dann die Passion in

der Form, in welcher sie später durch Bach zur Vollendung gebracht wurde.

Anfangs fand diese dramatische Kirchenmusik allgemeinen Beifall; auch unter der Geistlichkeit mangelte es nicht an eifrigen Verehrern der neuen Richtung, ja, einzelne ihrer Mitglieder hatten selbst den Anstoss zu der Bewegung gegeben, so namentlich der von 1715 bis 1756 als Hauptpastor an der Jacobikirche zu Hamburg wirkende Erdmann Neumeister, welcher obwohl der orthodoxen Partei angehörend, doch bereits seit 1700 Kirchencantaten in opernhafter Form gedichtet hatte. Als jedoch die Dichter anfingen durch die eigenen, meist nichts weniger als erhabenen Eingebungen das Bibelwort immer mehr aus den Passions-Dichtungen zu verdrängen, fühlte sich die orthodoxe Geistlichkeit veranlasst, gegen die Vermischung von Kirchlichem und Weltlichem energisch zu protestiren: es entspann sich aus dem Widerstreit der Meinungen eine literarische Fehde, welche jahrelang dauerte und sogar weit über die Grenzen Hamburgs hinausgetragen wurde, wie dies aus dem, in der derben Weise jener Zeit geführten Briefwechsel zwischen dem Hamburger Musikschriftsteller Mattheson und dem Göttinger Professor Joachim Meyer ersichtlich wird. Mattheson nennt hier seinen Gegner den „Neuen Göttingschen, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilenden Ephorus“ indem er auf das Strafgericht gegen den lesbischen Musiker Terpander anspielt, welchem in Sparta von Staatswegen der Gebrauch einer von ihm der sechssaitigen Kithara hinzugefügten siebenten Saite untersagt wurde. Ein anderer Vertheidiger der dramatischen Kirchenmusik drückt sich unter dem Pseudonym Frankenberg in einer Schrift „Die gerechte Waagschal“ noch ungebundener aus: „Meyer habe in seinen Dreck-Thätchen (Tractätchen) ein dick-elend-häutiges Kuh-dicium (judicium) an den Tag gelegt. Es werde nöthig werden, den Kirchen-Cantaten Telemanns bald ein consilium abeundi aus der Kirchen durch den Hunde-Peitscher geben zu lassen und dafür fein andächtige Motetten zu setzen, die hübsche langsame Noten haben, als z. E. in dem alten Turbabor, darin der Bass im Anfange eine Maxima von acht Takten zu halten hat, und der Bassist in einem Tone so fein lange aushält, dass er sich indessen aller römischen Päpste erinnern kann. Es sei gar nicht davon die Rede, einen luxuriösen Theatral-Stil in die Kirche einzuführen noch den Componisten zu erlauben, ihre Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen Passagien, abenteuer-

lichen Manieren, kauderwelschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereien, abgeschmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel hacke) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken; sondern es komme darauf an, den Text wohl anzusehen und ihm gemäss die Affecten der Zuhörer zu erregen“ u. s. w.*).

Diese kurze Andeutung der von Hamburg ausgegangenen Bestrebungen zur Ausbildung eines neuen Kirchenstils — deren weitere Ergebnisse im nächsten Abschnitt zur Sprache kommen werden — möge zur Erklärung dienen, dass gerade Hamburg es unternehmen konnte, auch auf dem Gebiete der Oper selbstschöpferisch und mit nationalen Kräften voran zu gehen. Bis 1678 waren die hier aufgeführten deutschen Singspiele nur Nachahmungen der französischen Operette; inzwischen aber hatten die Neuerungen in der Kirchenmusik Anregung gegeben, auch für das Theater höhere Ziele in's Auge zu fassen. Nicht nur die Künstlerschaft und die angesehensten Bürger, sondern auch ein Theil der Geistlichkeit war dem Plane einer nationalen Oper durchaus geneigt; der Prediger an der Katharinen-Kirche, Elmenhorst, begnügte sich nicht damit, ihn öffentlich zu billigen, sondern bethätigte sich persönlich durch die Dichtung von Operntexten an seiner Ausführung. Im genannten Jahre aber sollten diese Wünsche ihre Verwirklichung finden durch den Organisten Reinken, der sich mit dem nachmaligen Rathsherrn Gerhard Schott und dem Licentiaten Lütgens zu einem Theaterunternehmen in grossem Stile vereinigt hatte, und am 2. Januar konnte das auf dem Gänsemarkt belegene erste deutsche Opernhaus mit der Oper „Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, Text von Richter, Musik vom Capellmeister Theile, eröffnet werden.

Das Interesse, welches dieser erste Versuch in allen Kreisen der Hamburger Bevölkerung erweckte, durfte wohl Hoffnung auf das Gedeihen der deutschen Oper erregen. Der deutsche Volksgeist konnte hier dem fremdländischen Erzeugniss um so eher seinen Stempel aufdrücken, als bei der republicanischen Verfassung der Stadt jede Rücksicht auf Hof und Aristokratie wegfiel. Wenn dennoch die Hamburger Oper es nicht zu einem fertigen Ganzen bringen konnte, so lag die Ursache nicht in dem Mangel an fähigen Componisten, sondern in dem Zwiespalt zwischen den

*) S. Winterfeld, Evangel. Kirchengesang III. S. 75.

poetischen Liebhabereien der Kenner und denen des Volkes, für welchen es an einem geeigneten Vermittler unter den damaligen Dichtern fehlte. An den zu jener Zeit ausschliesslich verwendeten geistlichen und antiken Stoffen konnte sich das Volk unmöglich ergötzen, weshalb man es für nöthig erachtete, auch den ernstesten Situationen ein possenhaftes Element beizumischen; daneben wurde nichts versäumt, um die Schaulust der Masse zu befriedigen, und demgemäss verwendete man auf die äussere Ausstattung der Opern eine Sorgfalt, welche mit den Nachlässigkeiten und Hohlheiten der Dichtungen in auffallendem Widerspruch stand. Nicht die kleinste der Schwierigkeiten, mit denen die Hamburger Oper zu kämpfen hatte, war der Mangel an tüchtigen Gesangskräften, besonders weiblichen: die Castraten waren in Hamburg niemals beliebt gewesen, die Töchter halbwegs angesehener Familien aber wurden durch die gegen das Theater herrschenden Vorurtheile abgehalten, sich der Bühne zu widmen. So musste man, wie v. Dommer (Musikgeschichte S. 424) sagt, nehmen, was man eben bekommen konnte; wie hinter der Maske olympischer Gottheiten und Heroen Schuster und Schneider, verlaufene Studenten und allerhand Vagabunden steckten, so figurirten die Beherrscherinnen des Fisch- und Gemüsemarktes nebst den Priesterinnen der Venus vulgivaga als antike Göttinnen und Königinnen.

Ein frisches Leben begann für die Hamburger Oper mit der Ankunft des Capellmeisters Kusser*) aus Pressburg (1693), der zunächst durch seine, den Steffani'schen nachgebildeten Opern eine bessere Schreib- und Singweise, dann aber auch eine straffere Disciplin beim Bühnenpersonal einführte, und durch seinen Eifer, wie auch durch liebevolle Hingebung durchsetzte, was unter den obwaltenden Umständen möglich war. Seine Bestrebungen als Componist, Dirigent und Lehrer der seiner Leitung anvertrauten Künstler waren so erfolgreich, dass ihn Mattheson in seinem Buche „der vollkommene Capellmeister“ als das Ideal eines solchen hinstellen konnte. Noch belebender als Kusser aber wirkte der Leipziger Componist Reinhard Keiser, der sich 1694 in Hamburg niederliess und in kurzem durch sein frisches urwüchsiges Genie zum Helden des Tages wurde. Keiser's Productionskraft war eine ausserordentliche; er hat 120 Opern geschrieben, von

*) Auch Cousser geschrieben, vermuthlich seitdem er in Paris gewesen war, wo er früher eine Reihe von Jahren mit Erfolg gewirkt und sich sogar die Gunst Lully's zu erwerben gewusst hat.

denen einige sogar in Paris zur Aufführung gelangten, dort allerdings ohne besonderen Erfolg, weil sie nach dramatischer Seite den französischen, bezüglich der gesanglichen Wirkung aber den italienischen nachstanden. Von seiner Musik, die auch für den heutigen Geschmack ihren Reiz noch keineswegs verloren hat, sagt Mattheson: „was Keiser setzte, das sang alles auf's Anmuthigste, gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch weich und leicht in's Gehör, dass man's fast eher lieben als rühmen mochte" — und Scheibe in seinem „kritischen Musikus": „Keisern seine Sätze sind galant, verliebt und zeigen alle Leidenschaften, deren Gewalt das menschliche Herz am meisten unterworfen ist. Sie sind feurig ohne Zwang und die Liebe selbst." Leider nur fehlte ihm die sittliche Kraft, um seinem künstlerischen Wirken nachhaltige Bedeutung zu verleihen. Im täglichen Leben mehr Cavalier als Künstler — er ging, so lange er bei Kasse war, nie ohne Begleitung von zwei Dienern in Livree spazieren — begnügte er sich als echter Weltmann auch in der Kunst mit derjenigen Stufe der Vollkommenheit, die seine Zeitgenossen beanspruchten. Bei der schon erwähnten Bescheidenheit dieser Ansprüche aber konnte es nicht ausbleiben, dass Keiser's Arbeiten sich mehr und mehr dem Idealen entfremdeten und sein Talent bergab ging. Die gemeinste Posse scheute er sich nicht in Musik zu setzen, wenn sie Aussicht auf Erfolg bot; seine 107. Oper „die Hamburger Schlachtzeit" (1725) enthielt so viele Anstössigkeiten, dass sie nach einmaliger Aufführung vom Senate verboten wurde und derselbe den Befehl gab, die Anschlagzettel vom Gerichtsdiener herabreissen zu lassen. Von der Art der Dichtung, mit welcher Keiser sich befasste, kann man sich nach der folgenden Arie des Liebhabers aus der im nächsten Jahre aufgeführten Oper „Jodelet" (Text von Praetorius) eine Vorstellung machen:

Komet-Stern aller Lieblichkeiten,
Spaarbüchse der Vollkommenheiten,
Du bist so schön als eine Wassermaus!
Ich werde für heftiger Liebe zum Gecken,
Ach, geuss doch bald das Kammerbecken
Der sehnlichst verlangten Gegengunst aus!

Bezeichnend für die, dem Hamburger Musikleben innewohnende Frische ist es, dass selbst ein Händel sich von ihm anziehen liess und seine Kräfte drei Jahre hindurch, von 1703 bis 1706, dem dortigen Theater widmete. Trotz alledem sank die Hamburger Oper schon nach wenigen Jahrzehnten von der schnell

erklommenen Höhe herab; die äusseren Reizmittel wurden immer rücksichtsloser verwendet, um über die innere Stillosigkeit hinwegzuhelfen. Himmel und Hölle, Schlachten und sonstiger Spectakel wurden aufgeboten; Pferde, Esel, Kameele und Affen erschienen immer häufiger auf der Bühne; der Narr und der Hanswurst trieben ihr Wesen in der ernsten Oper wie in der Posse mit zunehmender Aufdringlichkeit. Auch der weit über die Grenzen Deutschlands hinaus berühmte Telemann, den man 1721 zur Hebung der Oper aus Frankfurt berufen, nachdem Mattheson und Keiser sich schon früher von ihr zurückgezogen hatten, konnte ihren Verfall nicht aufhalten: 1738 hört die deutsche Oper ganz auf, und die schon längst in den übrigen Hauptstädten unseres Vaterlandes zur Herrschaft gelangten Italiener halten ihren siegreichen Einzug nun auch in Hamburg.

Nachdem alle Bemühungen der Hamburger, sich eine nationale Opernbühne zu erhalten, erfolglos geblieben waren, hört man einige Jahrzehnte hindurch nichts von weiteren Bestrebungen in dieser Richtung. Um Mitte des Jahrhunderts jedoch beginnt die deutsche Oper sich wieder zu regen, im Anschluss an den, durch die Dichter der sogenannten preussischen Schule z. Z. Friedrich's des Grossen — die Uz, Gleim, Ramler, Klopstock, Lessing — bewirkten Aufschwung der deutschen Dichtung. Auf dem Gebiete des musikalischen Dramas äussert sich diese Bewegung in dreifacher Weise und zwar jedesmal unter fremdländischem Einflusse. Gluck findet in der französischen Oper des Lully das geeignetste Mittel, die Kraft seines deutschen Geistes der italienischen Verweichlichung gegenüber geltend zu machen; Mozart nimmt die italienische Oper des Scarlatti zum Ausgangspunkt seiner, innerlich ebenfalls gut deutschen Kunstbestrebungen; endlich giebt die, um dieselbe Zeit mit Hülfe der italienischen Opera buffa ins Leben gerufene französische Komische Oper die Anregung zur Wiederherstellung und Veredelung des deutschen Singspiels. Diese Reformbestrebungen waren in Deutschland wie in Frankreich dem Wunsche entsprungen, von einer, allem Natürlichen entfremdeten Kunst wieder zur ursprünglichen Einfachheit und zu einer unbefangenen Empfindungsweise zurückzukehren. Freilich verfielen die Operette und das Singspiel dabei in den entgegengesetzten Fehler wie die Grosse Oper: während diese den Boden der Wirklichkeit unter den Füssen verloren hatte, versanken jene in hausbackene Alltäglichkeit; dafür aber brachten sie zwei lebenskräftige Elemente zur Geltung, den Scherz

und die Komik, welche geeignet waren, manches Krankhafte zu heilen, so wenig sie sich auch dabei immer der feinsten Mittel bedienten.

Diesmal ist Leipzig die Stadt, welche der deutschen Oper die Hand bietet zu dem Wagniss, der italienischen das Feld streitig zu machen. Hier wurde 1765 das erste Singspiel aufgeführt, betitelt „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber", ein Stoff aus dem Englischen, von dem Dichter Chr. Felix Weisse bearbeitet und von dem Cantor der Thomaskirche Johann Adam Hiller in Musik gesetzt. Der letztere hatte in seinem Streben, die Gattung auf eine höhere Kunststufe zu bringen, mit einem doppelten Hinderniss zu kämpfen. Zunächst verlangte der Theaterdirektor Koch von ihm, die Musik müsse durchweg so verständlich sein, dass jeder der Zuhörer sie unter Umständen mitsingen könne; sodann erwiesen sich die Gesangskräfte als ganz und gar unzulänglich zur Lösung der ihnen von Hiller gestellten Aufgaben, da jetzt, wie schon früher in Hamburg, die geübteren Sänger von der italienischen Oper in Anspruch genommen waren. Der preussische Capellmeister Reichardt schreibt einmal in Bezug hierauf: „so oft eine Arie von Hillern kam, die voll edler Empfindung und voll Ausdruck war, so stellte ich mir vor, wie er mir diese Arie voll warmen Gefühls an seinem Claviere sang, und musste dann den Gesang jener grossmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers dabei hören!"*) Dessenungeachtet wurden Hiller's Opern allgemein beliebt und verbreiteten sich über ganz Deutschland, besonders „Der Dorfbarbier" und „Die Jagd", welche letztere 1771 in Berlin im Verlauf eines Jahres nicht weniger als vierzig mal zur Aufführung kam.

In Wien waren schon früher deutsche Singspiele und Operetten von herumziehenden Schauspielertruppen dargestellt worden; auch hatte sich bereits 1751 ein Joseph Haydn in dieser Gattung versucht; doch konnte seine Operette „Der krumme Teufel" (eine Satire auf den Opernunternehmer Affligio) so wenig wie Mozart's 1768 in Privatkreisen aufgeführtes Singspiel „Bastien und Bastienne" auf ihre weitere Ausbildung von Bedeutung werden, weil beide Werke als Jugend- und Gelegenheitsarbeiten auf höheren Kunstwerth und allgemeine Beachtung keinen Anspruch machen durften. Erst mit dem in Kraft treten der deutsch-nationalen

*) J. F. Reichardt „Briefe eines aufmerksamen Reisenden" I, S. 147.

Tendenzen Kaiser Joseph's II. beginnt die Operette sich zu heben; dieser hatte schon seit seinem Regierungsantritt (1765) der deutschen Bühne, die er als ein wesentliches Mittel zur Nationalbildung betrachtete, seine Gunst zugewendet, und im Verlaufe weiterer Jahre kam er zu dem Entschluss, die italienische Oper und das Ballet ganz aufzuheben, um das National-Singspiel, wie er die deutsche Oper nannte, an ihre Stelle zu setzen. Der Künstler, welchen Joseph II. nach langem Suchen als den würdigsten erfand, die Reihe der deutschen Operncomponisten zu eröffnen, war Ignaz Umlauf, damals Bratschist im Orchester, dessen „Bergknappen", nachdem sie in der Generalprobe den Beifall des Kaisers gefunden, im Jahre 1778 zum ersten mal auf der Bühne erschienen. Es folgte dann eine Reihe von Singspielen, welche theils aus dem Italienischen oder Französischen übersetzt waren, theils von wiener Dichtern und Componisten herrührten. Unter den letzteren befand sich auch Mozart, dessen längstgehegter Plan, eine deutsche Oper zu schreiben, unter den obwaltenden Umständen endlich zur Ausführung gelangen konnte. Ein seinen Wünschen entsprechendes Textbuch fand er in Bretzner's „Entführung aus dem Serail"; anfangs 1782 war die Composition beendet und am 12. Juli desselben Jahres ging das Werk unter enthusiastischer Theilnahme des wiener Publicums zum ersten mal in Scene.

Auffallend genug erhielt Mozart, trotz dieses glänzenden Erfolges und wiewohl die „Entführung" dem vom Kaiser Joseph verfolgten Ideale weit näher kam als alle Arbeiten früherer Componisten, dennoch keine Aufträge zu weiteren Arbeiten dieser Gattung. Der Kaiser selbst scheint die Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, nicht klar erkannt zu haben, denn er beurtheilte Mozart's Musik ziemlich kühl. „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart" äusserte er gegen diesen, worauf der Künstler replicirte: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig ist". Weit lebhafteren Antheil an Mozart's Oper nahm der Altmeister Gluck, auf dessen Begehren sie sogar einmal ausserhalb der Opernsaison aufgeführt wurde. Goethe, welcher durch seine Operettendichtungen „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" seine Theilnahme für die Ausbildung des deutschen Singspiels bewiesen, und auf eine dritte, von seinem Freunde Christoph Kayser componirte Dichtung „Scherz, List und Rache" besondere Hoffnung gesetzt hatte, schrieb kurze Zeit nach dem Erscheinen der Entführung: „Unglücklicherweise

litt unser Stück, nach früheren Mässigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett und man hätte vieles geben mögen, um einen Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliessen, ging verloren als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“ In der That hatte die deutsche Operette, welche noch von Männern wie Gleim und Lessing als culturfeindlich und verderblich für den Geschmack bekämpft worden war, durch Mozart einen Platz unter den ernsten, edlen Kunstgattungen gewonnen. Der Meister, der in seinen italienischen Opern „Don Juan“ und „Figaro“ seine Fähigkeit bewiesen hat, sich in den Charakter und die Ausdrucksweise einer fremden Nation zu versetzen, zeigt sich in der „Entführung“ durch und durch als Deutscher. „Zum ersten mal“, sagt Jahn („Mozart“ III. S. 99), „haben hier deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden. Man begreift, dass vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung alles zurücktreten musste, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äusserlichen Bedingungen gemodelt waren.“

Noch ungleich reicheren Beifall als Mozart fand bei seinen Zeitgenossen der Operettencomponist Carl Ditter von Dittersdorf, weil sich derselbe mit seinen künstlerischen Leistungen dem musikalischen Bildungsgrad seiner Umgebung anbequemte, anstatt sich, wie jener, über denselben zu erheben. Als Tonsetzer durch eine strenge Schule gegangen, wie dies seine, den Haydn'schen an Gediegenheit nahe stehenden Streichquartette beweisen, fand Dittersdorf später in der komischen und Possenoper das eigentliche Feld seiner Wirksamkeit. Der melodische Reichthum seiner Musik und die Naturwüchsigkeit seiner stets aus dem Leben gegriffenen Gestalten verschafften ihm schon bei seinem ersten Auftreten als Operncomponist mit dem „Doctor und Apotheker“ (1786) eine Popularität, wie sie zu dieser Zeit weder Haydn noch Mozart besassen. Die genannte Oper wurde in Wien während desselben Jahres noch zwanzig mal, und zwei Jahre später in London sechsunddreissig mal hinter einander gegeben, und seine übrigen Opern, etwa dreissig an der Zahl, fanden ähnlichen Beifall. Neben Dittersdorf sind als Wiener Singspielcomponisten zu

nennen, der durch seinen „Dorfbarbier", wie auch als musikalischer Rathgeber des jungen Beethoven bekannt gewordene Johann Schenk; ferner Wenzel Müller, der Componist von mehr als als zweihundert Singspielen niedrig-komischer Gattung, unter denen sich „Die Schwestern von Prag" noch lange Zeit nach seinem Tode auf der deutschen Bühne erhalten haben; Ferdinand Kauer, dessen „Donauweibchen" ein halbes Jahrhundert lang die Besucher der Volkstheater ergötzte, u. a. Die Liebhaberei des Publicums für diese Werke leichteren Genres mochte wohl diejenigen beunruhigen, welche der deutschen Oper einen idealeren Wirkungskreis zugedacht hatten; bald aber sollte es sich zeigen, dass auch jene Componisten an der Verfeinerung des nationalen Musikgeschmackes mitgearbeitet hatten; denn als Mozart am 30. September 1791 (das Jahr seines Todes) mit einer zweiten deutschen Oper, der „Zauberflöte" hervortrat, da wurde er ungleich besser verstanden, als mit seiner „Entführung." Die „Zauberflöte" ist es, durch welche Mozart seiner Nation das Heiligthum der deutschen Kunst erschlossen hat; unmittelbar und allgemein drang diese Oper ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk, um bis heute ihren Platz auf der deutschen Bühne zu behaupten. Während es sich bei der „Entführung" zunächst nur darum gehandelt hatte, das deutsche Singspiel auf eine Stufe mit der Oper zu erheben, so galt es hier Formen zu finden, welche der dramatischen Charakteristik volle Freiheit gewährten. Wie dies dem Meister gelungen ist, zeigt jeder Takt der Partitur — selbstverständlich ausgenommen die beiden Arien der Königin der Nacht, welche er aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel" seiner ältesten Schwägerin, Frau Hofer, geschrieben hat — und wie sein deutsches Wesen trotz langjährigen Umgangs mit der Kunst der Italiener durchaus unverfälscht geblieben ist, dies empfindet man gerade in der „Zauberflöte" z. B. in der liebevollen Ausführung der volksthümlichen Figur des Papageno und nicht weniger in dem, die Freimaurerei betreffenden, religiös-feierlichen Theil der Oper mit überzeugender Sicherheit.

Beethoven hat die „Zauberflöte" für Mozart's grösstes Werk erklärt „denn hier erst habe er sich als deutscher Meister gezeigt"*) — und mit dieser Aeusserung ist seine eigene Stellung als deutscher Componist hinreichend gekennzeichnet. Als

*) Vgl. Seyfried, „L. van Beethoven's Studien", Anhang, S. 22.

solcher musste auch er die Vervollkommnung der deutschen Oper anstreben, doch war es ihm nicht beschieden, auf diesem Gebiet über Mozart hinauszugehen, weil die Hauptaufgabe seines Zeitalters, die Ausbildung der Instrumentalmusik, ihn überwiegend in Anspruch nahm. Wie das Studium des dramatischen und Kunstgesanges bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts die unentbehrliche Grundlage zur Erziehung des Musikers war, so hatte auch Beethoven diese Schule durchgemacht, und zwar unter der Leitung des tüchtigsten Lehrers, des als Operncomponist in ganz Europa beliebten und selbst von Gluck hochgeschätzten Salieri (seit den Zeiten der Maria Theresia bis zu seinem Tode 1825 Hofcapellmeister in Wien). Doch schon in Beethoven's erster Oper „Fidelio“, die auch die einzige bleiben sollte, wurde es offenbar, dass er den Gesangunterricht dieses Meisters keineswegs in genügender Weise benutzt hatte, und die Klagen über Unsangbarkeit, die bereits während der Proben zu dieser Oper laut wurden, waren nur zu berechtigt, denn Beethoven, durch die Fügsamkeit der Instrumente gewöhnt, sich im Fluge seiner Phantasie keinerlei Beschränkung aufzuerlegen, hatte es versäumt, den Bedingungen Rechnung zu tragen, unter denen die menschliche Stimme allein zur vollen Wirkung gelangen kann. Ebenso wenig wusste er den scenischen Anforderungen gerecht zu werden, und da er ausserdem mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit alle Verbesserungsvorschläge zurückwies, so konnte die Aufnahme des Fidelio bei seinem ersten Erscheinen (20. November 1805) nur eine kühle sein. Der Wiener Berichterstatter des von Kotzebue herausgegebenen Blattes „Der Freimüthige“ schrieb damals: „Eine neue Oper von Beethoven, Fidelio oder die eheliche Liebe gefiel nicht. Sie wurde nur einige mal aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Auch ist die Musik wirklich weit unter den Erwartungen, zu denen sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodien sowohl als die Charakteristik entbehren, so gewählt auch manches darin ist, doch jenes glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdrucks der Leidenschaft, der uns in Mozart'schen und Cherubini'schen Werken hinreisst; die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt, ein vollkommenes, ja auch nur ein gelungenes Werk zu sein.“

Zur Erklärung des geringen Beifalls, welchen „Fidelio“ bei seinem ersten Erscheinen fand, sind noch die misslichen äusseren Umstände in Anschlag zu bringen, unter denen das Werk in die

Oeffentlichkeit trat; wenige Tage zuvor waren durch das Einrücken der Franzosen unter Napoleon der Hof und der Adel aus Wien vertrieben worden; die Theater blieben anfangs ganz leer und das Publicum, welches sich nach und nach einfand, bestand ausschliesslich aus französischem Militär. Etwas mehr Glück hatte die Oper bei ihrer Wiederaufnahme im folgenden Jahre, nachdem die politische Lage sich geklärt, überdies auch der Componist sich zu theilweiser Umarbeitung seiner Partitur bequemt hatte. Dann ruhte sie abermals eine Reihe von Jahren und erst 1814, wo der Fidelio, aufs neue umgearbeitet, zum dritten mal auf der Bühne erschien, konnte er volles Verständniss finden und Gemeingut des deutschen Volkes werden. Ohne ihn an Kunstwerth neben oder gar über die dramatischen Meisterwerke Mozart's stellen zu dürfen, müssen wir ihn doch als ein kostbares Vermächtniss des Beethoven'schen Genius betrachten. Seine ganze Kraft und Eigenartigkeit konnte der Meister hier allerdings nicht bewähren, da die Formen, in welche die Oper zu seiner Zeit gebannt war und die zu zerbrechen er sich noch nicht getraute, seinem künstlerischen Freiheitsdrange unübersteigliche Hindernisse entgegensetzten. „Während im Oratorium und namentlich in der Symphonie dem deutschen Musiker eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zusammenhangloses Gewirr kleiner unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwickelung beeinträchtigende Convention haftete. Vergleicht man die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Musikstücken seiner Oper Fidelio, so merkt man sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weshalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Missmuthig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte. Ihm schwebte eben das Ideal vor.“*)

Die zur Zeit Beethoven's herrschenden Opernzustände einerseits, seine nach innen gekehrte, durchaus subjective Künstler-

*) Richard Wagner: „Zukunftsmusik.“ Gesammelte Schriften, Band VII. S. 129.

natur andererseits machen es begreiflich, dass der Fidelio eine vereinzelte That geblieben ist, eine That, zwar für ihren Urheber in hohem Grade rühmlich, jedoch nicht geeignet, ihm einen Platz unter den Koryphäen der deutschen Oper zu sichern. Dafür aber hat er derselben mittelbar einen höchst wichtigen Dienst geleistet, indem er es gewesen ist, der den Instrumenten eine, noch bis heute nicht übertroffene Ausdrucksfähigkeit verliehen hat, derart, dass im Orchester eine Tonsprache zur Offenbarung der geheimsten Seelenregungen gefunden war. Mit Hülfe des Beethoven'schen Orchesters durften die ihm nachfolgenden Componisten der romantischen Schule es unternehmen, die deutsche Oper in neue Bahnen zu lenken, und unter dem fruchtbringenden Einfluss seines Genius konnte es möglich werden, ein nationales Musikdrama, wie es Italien und Frankreich längst besessen, endlich auch in Deutschland zur vollständigen Reife zu bringen.

IX.

Das Oratorium.

Die Spuren des geistlichen Musikdrama, welches der äusseren Zuthaten, Action, Costüme, Decorationen entkleidet, unter dem Namen Oratorium im heutigen Musikleben zu so hoher Bedeutung gelangt ist, lassen sich in eine noch fernere Vorzeit verfolgen als die des weltlichen. Nicht nur ist die griechische Tragödie als eine gottesdienstliche Feier dieser Kategorie zuzurechnen; auch die von Herodot beschriebene, ohne Zweifel von Musik begleitete Mysterienfeier der egyptischen Priester, bei welcher die Leiden des Gottes Osiris dargestellt wurden, kann als eine Art von Passionsschauspiel gelten,*) und ebenso deuten bei den Juden der reiche Tempeldienst zur Zeit des Königs David, sein Tanzen vor der Bundeslade, die Wechselgesänge beim Psalmenvortrag, auf eine musikalisch-dramatische Form des Gottesdienstes. Das Christenthum verband schon früh ein dramatisches Element mit seinen Cultushandlungen, da man einsah, dass die sinnliche Wahrnehmung stärker auf die Gemüther der Neubekehrten wirken müsse, als die blosse Lehre. Anfangs wurde hier das Evangelium ganz unverändert zur Darstellung gebracht, oder, wie man später sagte, in Personen gestellt, wodurch der ganze Actus ein dramatisches Ansehen bekam; ein Priester recitirte die Reden Jesu, ein anderer die des Evangelisten; Volk, Jünger, Gerichtshof waren durch den Sängerchor repräsentirt. Da indessen der Gesang von dem für den Ritus vorgeschriebenen in keinem Punkte abwich, so war der Unterschied zwischen diesen Darstellungen und der gewöhnlichen Kirchenceremonie kaum wahrzunehmen.

Ein schärferes Hervortreten des dramatischen wie des musikalischen Elementes zeigt sich bei den, während des 13. und

---

*) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, I. S. 172.

14. Jahrhunderts unter dem Namen Marienklagen (planctus Mariae) gebräuchlichen Darstellungen der Passion, in welchen das Versmaass der Dichtungen beweist, dass sie nicht nach einer kirchlichen, sondern nach einer Melodie des Meistergesanges gesungen wurden, dessen Singweise zwischen der Leichtigkeit des Volksliedes und dem Ernst des Chorals etwa in der Mitte stand. Noch weitere Fortschritte in dieser Richtung machte das geistliche Schauspiel, nachdem der Clerus, um die Liebhaberei des Volkes von den sehr tief stehenden weltlichen Schauspielen auf etwas Höheres zu lenken, auch die Laien zur Betheiligung an demselben herangezogen hatte. In Folge dessen bildeten sich aus ihrer Mitte Corporationen zu dem Zwecke, derartige Aufführungen ins Werk zu setzen, so 1389 zu Paris die „Confrèrie de la Passion“ welcher der König ein eigenes Theater, de la Trinité genannt, in St. Maur bei Paris einräumte. Mit der Zeit aber gab die Mitwirkung der Laien, zu denen sich auch die herumziehenden Instrumentalmusiker gesellten, den geistlichen Schauspielen ein weltliches, burleskes, ja unsittliches Gepräge, und die Musik, welche bei den mit der heiligen Geschichte verbundenen niedrig-komischen Episoden an Stelle des Collectentones*) trat, durfte sich, um der Situation zu entsprechen, nicht über die allerpopulärsten, an den Gassenhauer streifenden Volksweisen erheben, so z. B. wenn Judas um die Silberlinge schachert, oder wenn der Salbenkrämer den zum Grabe des Heilands eilenden Frauen unter allerlei derben Scherzen seine Waare anbietet.

Noch grösser war der Unfug bei den bis zum Ausgang des Mittelalters in einigen Ländern, hauptsächlich in Frankreich gefeierten sogenannten Eselsfesten und Narrenfesten. Bei dem ersteren, welches zum Andenken an die Flucht der heiligen Familie nach Egypten gefeiert wurde, führte man einen mit einer Mönchskutte behängten Esel durch die Strassen in die Kirche, der Priester intonirte vom Altar aus den sogenannten Eselsgesang und ahmte als Refrain das Eselsgeschrei nach, worauf die Gemeinde, indem sie den Gegenstand der Feier umtanzte, antiphonenartig respondirte. Das Narrenfest wurde um die Wintersonnenwende gefeiert, zur Erinnerung an die altrömischen Saturnalien mit ihrer zeitweiligen Freiheit der Sclaven; man wählte dann einen Narrenbischof, der die Messe celebrirte, während die

*) Diese zum kirchlichen Lesevortrag gehörige Singweise hält die Mitte zwischen Gesang und Declamation; ihren Namen hat sie vom lateinischen Collecta (sc. conventio), Bet-Versammlung.

übrige Geistlichkeit und das Volk, als wilde Bestien vermummt — ein Nachklang der Thierkämpfe im römischen Circus — sich in der Kirche herumbalgten und die gröbsten Excesse begingen. So wenig wie alle diese Schaustellungen können die zur selben Zeit aufgekommenen Darstellungen des Todes in Processionen eine künstlerische Bedeutung beanspruchen. Diese stammen aus einem althergebrachten Schauspiel am Tage des Festes der unschuldigen Kindlein, der sieben maccabäischen Brüder — daher auch der Name Chorea Macchabaeorum, woraus später in Frankreich danse macabre wurde — und erfreuten sich grosser Popularität, wie dies auch die vielfachen bildlichen Darstellungen des Todtentanzes durch die Maler des Mittelalters beweisen.

Weder nach geistlicher noch nach weltlicher Seite konnte sich das Volksschauspiel, beim Mangel aller dafür nöthigen Mittel, zu einer höheren Kunstgattung entwickeln; es sank immer tiefer, bis es im 17. Jahrhundert gänzlich verschwand. Als sein letzter Ueberrest darf das noch jetzt alle zehn Jahre im bayrischen Dorfe Oberammergau veranstaltete Passionsschauspiel gelten, welches übrigens, in Anbetracht des Eifers und des künstlerischen Tactes der Mitwirkenden, sowie der Theilnahme des stets massenhaft versammelten Volkes, ein mehr als blos historisches Interesse erregt. Was dagegen die kirchlichen Darstellungen der heiligen Geschichte betrifft, welche neben den Passionsschauspielen der Laien fortbestanden hatten, so waren dieselben, den grotesken Auswüchsen der letzteren gegenüber, ihrem liturgischen Charakter treu geblieben und konnten, namentlich seit der Neubelebung des Kirchengesanges durch Luther's Reformation, erhöhte musikalische Bedeutung gewinnen. Anfangs freilich mochte man sich von den alten Musikformen nicht trennen; während des ganzen 16. Jahrhunderts fuhr der Evangelist fort, die Leidensgeschichte des Heilands im Collectentone zu recitiren, die Reden Christi wurden vierstimmig gesungen, gleichsam als solle von der realen Persönlichkeit abgesehen werden, und nur die geistige Allgemeingültigkeit seiner Worte zum Ausdruck gelangen. Selbst H. Schütz, den wir im vorigen Abschnitt als Kenner und Freund der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien aufgekommenen dramatischen Musik kennen lernten, wusste für die musikalische Feier der Osterzeit nicht eigentlich neue Formen zu finden, wohl aber die alten geistig zu beleben, wie dies eine nähere Betrachtung seines Schaffens zeigen wird, nachdem wir zuvor eine Uebersicht der Bestrebungen Italiens auf diesem Gebiete gewonnen haben.

Italien, das Vaterland des Kirchengesanges und der dramatischen Musik, ist die Geburtsstätte wie der Oper, so auch des Oratoriums. Schon im Verlaufe des 16. Jahrhunderts war es dort in den Klöstern Sitte gewesen, zur Fastenzeit öffentliche Erbauungsstunden zu veranstalten, um dem Volke für die während der Fasten verbotenen Schauspiele Ersatz zu bieten. Eine vermehrte Anziehungskraft gewannen diese Zusammenkünfte — nach dem klösterlichen Betsaal (oratorio), in dem sie stattfanden, Congregazioni del oratorio genannt — als der durch Originalität wie durch energische Frömmigkeit bemerkenswerthe römische Priester Filippo Neri*) auf den Gedanken kam, seine Erklärung der heiligen Schrift mit geistlichen Chorgesängen zu verbinden, welche zu jener in Beziehung standen und den Zweck hatten, sie gleichsam zu illustriren. Anfangs leitete Animuccia, der Vorgänger Palestrina's als Capellmeister an der Peterskirche, den musikalischen Theil der Feier, componirte auch für sie eine Art vierstimmiger Hymnen unter dem Namen Laudi spirituali, in denen sich gelegentlich eine oder zwei Stimmen dialogisirend vom vierstimmigen Satze abheben. Nach seinem Tode trat Palestrina an seine Stelle, wie als päpstlicher Capellmeister so auch als musikalischer Gehülfe des Neri; unter seiner Leitung prägte sich die dialogisirende Form dieser Gesänge noch bestimmter aus, sie gruppirten sich zu Scenen, und man nannte sie in dieser Gestalt Azione sacra (heilige Handlung) oder auch schlechthin Oratorio, indem man den Namen des Ortes, in welchem sie zur Ausführung kamen, auf die Sache selbst übertrug. — Neben diesen beiden Meistern stellt sich der Spanier Vittoria (aus Avila unweit Madrid, 1575 Capellmeister an der Apollinariskirche zu Rom), der mit vielen seiner Landsleute, an ihrer Spitze der bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in die päpstliche Capelle eingetretene Morales aus Sevilla, in Rom den künstlerischen Wirkungskreis fand, den ihm sein Vaterland nicht hatte bieten können. Der ernste, tief religiöse, etwas mystische Zug, welcher den Compositionen dieser, zwar nach niederländischen Mustern gebildeten, doch aber als echte Spanier empfindenden Tonsetzern eigen ist, zeigt sich bei Vittoria, namentlich in seinen, auch an Klangwirkungen reichen vierstimmigen Volkschören (turbae) zu zwei Passionen nach den Evangelien des Matthäus und des Johannes, die, wiewohl nur Ceremoniengesänge für die kirchliche Feier und

*) Ausführliches über ihn enthält Goethe's Aufsatz „Philipp Neri, der humoristische Heilige" (Italienische Reise II. S. 180).

demgemäss noch von jeder dramatischen Intention frei, doch als Vorarbeiten für den späteren Oratorienchor gelten können.

Um diese Zeit war es, wo die von Florenz ausgegangene musikalische Reformbewegung (vgl. S. 63) dem Kunstgeschmack jene völlig veränderte Richtung gab, als deren unmittelbares Ziel die moderne Oper in die Welt treten konnte, und es lag nahe genug, dass auch die Kirche, des abgelebten Formenwesens müde, auf Aneignung der für die weltliche Musik gewonnenen neuen Stilarten bedacht war. Dies vermittelte zuerst Emilio del Cavaliere, bis 1595 Intendant der herzoglichen Hofmusik in Florenz, der sich schon bei den Anfangsversuchen zur Wiederbelebung des altgriechischen Musikdramas betheiligt hatte, ohne jedoch damals das Zweckentsprechende gefunden zu haben. Musste er in Folge dessen auf den Ruhm verzichten, unter den Begründern der modernen Oper mit genannt zu werden, so ist ihm dafür ein Ehrenplatz in der Geschichte des Oratoriums gesichert; denn mit dem Erscheinen seines geistlich-allegorischen Musikdrama La rappresentazione di anima e di corpo*) (zuerst aufgeführt im Jahre 1600 auf einer Bühne im Betsal des Klosters Santa Maria in Vallicella zu Rom) beginnen die beiden Hauptgattungen der mit einer Handlung verknüpften Vocal- und Instrumentalmusik sich in ihrer besonderen Weise zu entwickeln: die Aufgabe der Oper ist von nun an, Ton- und Dichtkunst mit einer auf der Bühne sichtbar dargestellten Handlung jeglichen Inhaltes in Verbindung zu bringen; das Oratorium dagegen erstrebt die Vermittelung kirchlicher und weltlicher Kunst auf dem Boden der biblischen Geschichte, und wenn es auch anfänglich die sichtbare Action nicht verschmäht, so tritt doch dieselbe mehr und mehr zurück, bis (von Händel's Zeit an) die Handlung nur singend dargestellt wird.**)

Neben Cavaliere wirkte für Einführung des dramatischen Stils in die Kirchenmusik Ludovico Viadana (gest. nach 1644 als Capellmeister zu Mantua), der mit seinen „Concerti da chiesa", Stücken für eine oder mehrere Singstimmen mit einem

*) Auffallend ist bei dem Titel dieses Werkes der Gattungsname „Rappresentazione", welcher übrigens, wie auch „Storia" „Esempio" „Misterio" eine gewöhnliche Bezeichnung für das italienische geistliche Drama war. Gesänge pflegte man schon von Alters her diesen Repräsentationen beizumischen, meist Schlusschöre nach den Acten. (Vgl. J. L. Klein, Gesch. des Drama, IV. Das italien. Drama I., 187 ff.).

**) Vgl. von Dommer, „Elemente der Musik", S. 343.

Orgelbass, die von Caccini neuerfundene Monodie zuerst in der Kirche heimisch machte. Besonders beachtenswerth ist bei diesen „Concerten" das Erscheinen eines selbständigen obligaten Instrumentalbasses, des Basso continuo, so genannt, weil er nicht, wie der gesungene Bass, gelegentlich pausirt, sondern unausgesetzt das ganze Stück hindurch die Grundstimme der Harmonie bildet. Aus dieser Ursache nannte man ihn auch Bassus generalis oder Generalbass, woraus später das Missverständniss entsprungen ist, als sei Viadana der Erfinder dessen gewesen, was heute Generalbass genannt wird, nämlich eines Basses mit gewissen Ziffern und Signaturen, welche die zur Vervollständigung der Harmonie nöthigen Töne bestimmen. Diese letztere Art des Generalbasses war schon vor ihm in Gebrauch und kommt u. a. in der zwei Jahre vor den „Kirchenconcerten" erschienenen Oper „Euridice" von Peri zur Anwendung. — Den wichtigsten Antheil aber an der Ausbildung des Oratoriums als einer besonderen Kunstgattung hat unter allen Italienern Giacomo Carissimi (seit 1628 Capellmeister an der Apollinariskirche zu Rom), indem er die bis auf seine Zeit einfach liedartige Cantate zu einer Art dramatischen Scene mit Recitativ, ariosen und Ensemble-Sätzen gestaltete, in welcher Form sie den Namen Kammer-Cantate führte. Ausser zahlreichen Werken dieser Gattung, welche zu dem späteren Oratorium schon in einem nahen Verhältniss steht, schrieb Carissimi auch eine Reihe von wirklichen Oratorien, darunter „Jephta" „Das Urtheil des Salomo" „Jonas" die voll lebendigen dramatischen Ausdrucks, namentlich aber auch schon reich an wirkungsvollen dramatischen Chören sind und nicht selten an Händel erinnern, auf dessen Oratorien sie einen ähnlichen Einfluss geübt haben, wie auf seine Opern die des A. Scarlatti.

Nach Carissimi's Tode wurde in Italien das geistliche Musikdrama von der Kammercantate völlig verdrängt und als es nach einem Jahrhundert wieder auftauchte, zeigte es sich vom Geist und vom Stil der Oper durchaus verweltlicht. Auf dem Gebiete der eigentlichen Kirchenmusik begegnen wir freilich auch noch im 18. Jahrhundert einer Anzahl von italienischen Componisten, in deren Arbeiten die Traditionen ihrer grossen Vorfahren ungeschwächt fortwirken. Zu ihnen gehören die Venetianer Lotti, gest. 1740 als Capellmeister der Marcuskirche, berühmt durch sein achtstimmiges „Crucifixus"; ferner der schon S. 76 erwähnte Caldara, gest. zu Wien 1736, dessen sechzehnstimmiges „Cru-

cifixus" an künstlerischem Werth dem des Lotti nicht nachsteht; endlich Benedetto Marcello, ein venetianischer Nobile und Musikdilettant, der zwar an tonsetzerischer Befähigung von den beiden Genannten übertroffen wird, jedoch durch Fleiss, Vielseitigkeit und geistige Regsamkeit ebenfalls eine glänzende Stellung in der musikalischen Welt erringen und behaupten konnte. Sein Hauptwerk, die Composition von fünfzig Psalmen David's in italienischer Uebertragung, verschaffte ihm hohen Ruhm bei seinen Zeitgenossen auch ausserhalb seines Vaterlandes. J. A. Hiller nennt ihn in seinen „Wöchentlichen Nachrichten" (Anhang zum dritten Jahrgang, Leipzig 1769, S. 1) einen Mann „der den ganzen Ernst der alten Musik mit den Grazien und Schönheiten der neueren zu verbinden gewusst.... in seinen Psalmen ist er von allem, was niedrig oder gemein ist, so frey und entfernt, dass ein verständiger Zuhörer durch eine unendliche Mannigfaltigkeit neuer und schöner Modulationen im steten Vergnügen erhalten wird. Zeichnung und Ausdruck sind dabei so richtig, dass Verstand und Harmonie beständig zusammentreffen." Charakteristisch für diese Arbeit Marcello's ist sein Streben nach antiker Einfachheit, die er unter anderm durch Verwendung hebräischer Cultusgesänge, wie sie ihm von spanischen und deutschen Juden mitgetheilt waren, zu erreichen suchte. Wenn nun aber auch seine Meinung, diese Melodien seien directe Abkömmlinge des althebräischen Tempelgesanges, die richtige war, so hat er doch mit ihrer Bearbeitung seinen künstlerischen Zweck nur halb erreicht, weil in ihm, wie von Dommer (Handbuch der Musikgeschichte, S. 374) bemerkt, der Verehrer und Nachbildner des Alterthums und der Cavalier des 18. Jahrhunderts in Conflict gerathen. Sein Antikisiren bleibt äusserlich und gelangt zu keiner geistigen Blüthe, die vermeintliche alterthümliche Einfachheit bildet zur Sprache modern subjectiver Empfindung und Leidenschaft einen Contrast, den Marcello's unter merklichem Einfluss der Oper stehendes Streben nach geschmeidigem, fliessendem Gesange, zu vermitteln keineswegs geeignet ist.

Eine noch ungleich treuere Pflege als in Italien wurde dem Oratorium und der Passion in Deutschland zu Theil, wo der furchtbarste aller Kriege zwar den materiellen Wohlstand, nicht aber das ideale Geistesstreben hatte vernichten können. Schon die Wirksamkeit des letzten grossen Niederländers Orlandus Lassus oder Roland de Lattre als Capellmeister in München (gest. daselbst 1595), unter dessen zahlreichen Meisterwerken die

von tiefer, echt germanischer Empfindung zeugenden sieben Busspsalmen*) hervorragen, zeigt uns Deutschland als den geeigneten Boden zum Gedeihen der kirchlichen Tonkunst. Unmittelbar nach ihm erscheinen in Hans Leo Hasler (gest. 1612) und Johannes Eccard (gest. 1611 als Capellmeister des brandenburgischen Kurfürsten Joachim Friedrich zu Berlin) zwei Künstler, die, wenn auch in fremdländischen Schulen gebildet (der eine in der venetianischen des Gabrieli, der andere in der des Orlandus Lassus) doch als Vertreter einer selbständigen deutschen Tonkunst gelten dürfen, und von denen besonders der letztere durch seine „Preussischen Festlieder durch's ganze Jahr", eine Mittelgattung zwischen Motette und Lied, jedoch mehr auf Seiten des letzteren stehend, die protestantische Kirchenmusik wesentlich bereicherte. Auch Heinrich Schütz (geb. 1585, gest. 1672 als Capellmeister in Dresden) hat als Schüler Gabrieli's die von Italien empfangene Anregung nur benutzt, um seine deutsche Tiefe und Kernhaftigkeit in vollem Umfange zur Geltung zu bringen, als er sich nach seinem, schon früher erwähnten, vereinzelt gebliebenem Versuche auf dem Gebiete der Oper, ganz und gar der kirchlichen Tonkunst zugewendet hatte: Ihm dankt das Oratorium einen namhaften Fortschritt, ungeachtet er kein solches Werk in unserm Sinne geschrieben hat; denn seine „Auferstehung" und „Sieben Worte" gehören ihrer Beschaffenheit nach mehr zur Gattung der Passionsmusik.

Im ersteren dieser Werke, 1623 in Dresden gedruckt, zeigt sich noch ein entschiedenes Festhalten an den alten Formen; als Introduction dienen die Worte des Titels „die Auferstehung

*) Dies Werk, von welchem sich eine prachtvolle, mit kostbaren Malereien verzierte Handschrift in der Münchener Bibliothek befindet, soll im Auftrage Karl's IX. von Frankreich entstanden sein, welcher sein nach den Mordscenen der Bartholomäusnacht gequältes Gewissen dadurch zu beruhigen gehofft habe; dem widerspricht jedoch die Jahreszahl seiner Entstehung, denn der erste Band der Busspsalmen war bereits 1565, der zweite 1570 vollendet, während die Bartholomäusnacht erst 1572 stattfand. Richtig dagegen ist es, dass der Meister (der sich schon seit seinem einundzwanzigsten Jahre, wo er als Capellmeister an der Laterankirche zu Rom angestellt wurde, eines Weltrufes erfreute) bei Karl IX. in hoher Gunst stand, und dass er im Jahre 1574 von demselben die Einladung erhalten hat, nach Paris überzusiedeln. Der Tod des Königs, welchen Lassus auf dem Wege dahin erfuhr, vereitelte die Ausführung dieses Planes und bewog den Künstler, wieder nach München in seine, schon von 1562 an bekleidete Stellung als Obercapellmeister des Herzogs Albrecht V. (des Grossmüthigen) zurückzukehren.

unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird", sechsstimmig componirt; die Reden der handelnden Personen sind ebenfalls nach herkömmlicher Weise mehrstimmig, der Evangelist recitirt durchweg im Collectenton, welcher nur hier und da von charakteristischen Tonbewegungen unterbrochen wird. Eine auffallende Wendung in Schütz' künstlerischem Entwickelungsgange zeigen dagegen seine 1645 erschienenen „Sieben Worte"*), in denen das ariose Recitativ den Collectenton völlig verdrängt hat, auch die Einzelreden stets einstimmig componirt sind. Bemerkenswerth ist ausserdem, dass hier die Reden Jesu nicht wie die der übrigen Personen von der Orgel begleitet werden, sondern von Streichinstrumenten, welche, in hoher Lage spielend, die Singstimme gleichsam mit einem Heiligenschein umgeben, eine Begleitungsart, die bekanntlich in Bach's Matthäus-Passion wie auch in noch späteren Passions-Musiken zur Anwendung gekommen ist. Ferner ist zu bemerken die eigenthümliche Gruppirung des Stoffes, in welcher sich schon die einstige Gestaltung des Passionstextes ankündigt: auf der einen Seite die evangelische Geschichte selbst, als Handlung in dramatische Form gekleidet, auf der andern Seite die christliche Kirche, welche den Hergang mit ihren Empfindungen und Betrachtungen in einem breit ausgeführten fünfstimmigen Einleitungs- und Schlusschor umrahmt. Das eigentlich charakteristische Element des Oratoriums, der dramatisch belebte Chor, findet sich weder in der „Auferstehung" noch in den „Sieben Worten", wohl aber in Schütz' letztem Werke, den „Vier Passionen nach den vier Evangelisten" (1666), in deren Volkschören der dramatische Zug um so mächtiger wirkt, als der gealterte Meister in Bezug auf die Gesammtgestaltung wieder zu den älteren Formen, dem Collectenton, der mehrstimmigen Behandlung der Einzelrede u. s. w. zurückgekehrt ist. In jenen Chören aber, die bald schüchtern fragen „Herr, bin ich's?" bald zürnen „Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen?" bald höhnen „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig!" zeigt sich durchweg das Bestreben, den Inhalt der Worte nicht nur dem Gefühl zu vermitteln, sondern ihn als Handlung darzustellen und in diesem Sinne hat Schütz noch entschiedener als Carissimi dem Händel'schen Oratorium vor-

*) Der Titel dieses Werkes lautet vollständig: „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des heil. Creutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt von Hrn. Heinrich Schützen, Chur S: Capellmeistern."

gearbeitet. Dem Begriff des streng Kirchlichen entsprechen Schütz' Werke schon deshalb nicht, weil der Kirchenstil jeden Ausdruck der Leidenschaften seinem Wesen nach ausschliesst, im Gegensatz zum Oratorium, welches sich von der weltlich-dramatischen Musik aneignet, was seinen Zwecken entspricht; nur insofern berühren sich die Kirchenmusik und das Oratorium, als auch für das letztere der Charakter des Erhabenen ein wesentliches Merkmal bildet, welchen es auch dann nicht verläugnet, wenn es sich gelegentlich auf dem Gebiet des Heiteren und Anmuthigen bewegt; und diesem Grundzuge treu zu bleiben, nicht um in den Dienst der Kirche zu treten, entnimmt das Oratorium seinen Stoff vorzugsweise der biblischen Geschichte, in deren Gestalten der Charakter des Erhabenen sich mit besonderer Deutlichkeit offenbart.

Eine geraume Zeit musste nach Schütz' Tode verstreichen, bevor für das Oratorium und die Passion die Formen gefunden waren, mit Hülfe deren Händel und Bach diese Gattungen zur höchsten Vollendung ausbilden konnten. Was die Passion betrifft, so sind als weitere Momente in ihrem Entwickelungsgange beachtenswerth: zuerst das Erscheinen eines Passionswerkes vom preussischen Capellmeister Sebastiani, noch im Todesjahr des obengenannten Meisters (1672), in welchem der protestantische Choral an geeigneten, durch den Bibeltext bedingten Stellen in die musikalische Darstellung der Leidensgeschichte verflochten ist. Sodann die schon im vorigen Abschnitt erwähnten Bestrebungen der hamburgischen Textdichter, die Neigungen des musikalischen Publicums mit den Ansprüchen der orthodoxen Geistlichkeit in Einklang zu bringen. Um dem Widerstand der letzteren gegen die damals beliebten opernmässigen, von der alten Passionsform gänzlich abweichenden Dichtungen zu begegnen, trat der Licentiat Brockes, ein durch seine Stellung als Rathsherr wie auch als Dichter angesehener Mann, im Anfang des 18. Jahrhunderts mit einem Passionstext hervor, welcher zwar der Anlage nach von den bisherigen nicht abwich, sie jedoch durch Geschick der Gruppirung und dramatische Lebendigkeit so weit überragte, dass er von den Zeitgenossen als Meisterwerk bewundert wurde und von den angesehensten Componisten Hamburgs, Keiser, Mattheson und Telemann, sogar noch von Händel (1716) in Musik gesetzt worden ist.

Für die Ausbildung der Passion als Kunstgattung ist der Brockes'sche Text deshalb von Bedeutung, weil hier zuerst die

drei Hauptgruppen gegeben sind, die später in den Bach'schen Passionen erscheinen: den Scenen aus der Leidensgeschichte werden die Betrachtungen und Gefühlsäusserungen zweier allegorischer Personen gegenübergestellt, der „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele" als Vertreter einer, das Handeln und Leiden Christi auf Erden mit ihren Gedanken begleitenden und auslegenden Gemeinde, welche die christliche Glaubenslehre mit dem Namen der unsichtbaren Kirche bezeichnet; endlich ist auch die protestantische Kirche und Gemeinde durch Choralgesänge vertreten, welche, wie schon bei Sebastiani, an geeigneten Stellen auf beziehungsreiche Art mit der Handlung verbunden sind. So geschickt aber die Anlage dieser Dichtung, so schwülstig und spitzfindig ist die Sprache derselben; das sentimentale Coquettiren mit dem Heiland widerstrebt dem heutigen Geschmack nicht weniger, wie die grobsinnlichen Schilderungen der geistigen und körperlichen Martern, welche die bei der Handlung Betheiligten zu erdulden haben, wenn z. B. Petrus, nachdem er den Herrn dreimal verläugnet hat und der Hahn kräht, seine Empfindungen in den Worten äussert:

Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauder schreckt die Seele!
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet schon mein zischendes Geblüt!
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen.
Wer löschet diesen Brand? Wo soll ich Rettung hohlen?

Aria.

Heul'! du Schaum der Menschenkinder,
Winsle, wilder Sündenknecht!
Thränenwasser ist zu schlecht;
Weine Blut, verstockter Sünder!

Gerade diese Dichtungsweise aber entsprach durchaus den Anforderungen der damaligen Zeit, und wenn man dem ersten Componisten der Brockes'schen Passion, dem im vorigen Abschnitt als Operncomponisten uns bekannt gewordenen Reinhard Keiser begeistertes Lob spendete, wiewohl seine Musik sich in keinem Punkte über die seiner Opern erhob, so pries man doch den Dichter noch lauter. In der Vorrede zu einer 1714 unter dem Titel Soliloquia*) erschienenen Sammlung von

*) Der italienische Titel lautet: Oratorie a voci diversi senza stromenti del Rinardo Cesare.

Einzelgesängen aus Keiser's Passion ist hervorgehoben „dass der *excellenten Poësie* dissmahl der grösste Theil des Ruhmes zukommt; denn was auch immer ein *Musicus* für glückliche Gedanken haben mag, so vermögen ihn doch schöne, auserlesene, klingende und reine Verse, wie diese hier sind, gantz unvermerckt zu *animiren,* dass er sich gleichsam selber übersteigt, und etwas Ungemeines hervorbringt". Den Schluss der Vorrede aber bildet ein Gedicht, welches den Leser geradeswegs ins Jenseits führt und den Eindruck der Passionsmusik auf die himmlischen Heerschaaren schildert:

> Die Drei die Eines sind, die hatten selbst drauf Acht,
> Und als erbärmlich schön erklang: Es ist vollbracht,
> So sprach Immanuel zur rechten Hand der Macht:
> Weil Brocks mir meinen Todt hat lassen so beweinen,
> Dass es durchdrungen hat auch Hertzen, die von Steinen,
> So will ich ihm davor zum Trost im Todt erscheinen.

Derartige Anzeichen einer Verirrung des dichterischen Geschmackes zu einer Zeit, in welcher der musikalische sich in den Werken der zwei bis heute unerreichten Meister Bach und Händel offenbarte, müssten unbegreiflich bleiben, wenn nicht im Verlaufe der Musikgeschichte schon ähnliche Widersprüche zur Erscheinung gekommen wären; wenn nicht, trotz des unläugbaren Zusammenhanges der verschiedenen Geistesbestrebungen einer Epoche, es sich gezeigt hätte, dass äussere Umstände die Entwickelung auf einzelnen Gebieten zum Nachtheil anderer beschleunigen können, wie beispielsweise zur Zeit der Renaissance, wo die Tonkunst Jahrzehnte lang an dem Fortschritt der Wissenschaften und der bildenden Kunst nicht theilnehmen durfte, weil ihr der unmittelbare Zusammenhang mit dem Alterthum versagt war. Umgekehrt hatten die Stürme, die während des 17. Jahrhunderts über Deutschland dahingebraust waren, auf allen Gebieten der geistigen Arbeit eine verheerende und hemmende Wirkung ausgeübt, nur nicht auf dem der Tonkunst, welche ihr Ausdrucksvermögen beim Wiedererwachen des unglücklichen Landes in dem Maasse bereichert sah, wie die übrigen Künste das ihrige eingebüsst zu haben schienen. Die Tonsprache war es, welche dem im deutschen Volke noch keineswegs erstorbenen Idealismus zum Ausdruck diente, während die Dichtkunst gleichsam nur stammelnd den Versuch machte, die längst verloren gegangene Selbständigkeit und Bedeutung wieder zu erringen; und wie gross auch der Vorsprung war, den die Nachbarnationen

nach jener Zeit des tiefsten deutschen Elends für ihre Ausbildung vor uns gewonnen hatten, im musikalischen Wettstreit konnte unser Vaterland doch schon jetzt allen andern Ländern gegenübertreten und den Sieg über sie erringen.

Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach sind die beiden Künstler, denen der Deutsche hierfür zu danken hat, und deren Andenken er doppelt werth halten muss, weil ihr Streben auf die Verwirklichung der höchsten Kunstideale gerichtet war, zu einer Zeit, wo die älteren Culturvölker, Italiener wie Franzosen, sich auf Kosten des künstlerischen Ernstes immer mehr der Ausbildung des äusserlich Effectvollen zuwendeten. Deshalb nennen wir ihre Namen vorzugsweise gern zusammen, obwohl sie sich, ihrem künstlerischen Naturell wie ihren Lebensschicksalen nach, so verschieden wie nur möglich zeigen. Beide in Thüringen und in demselben Jahre 1685 geboren (Händel am 23. Februar in Halle, Bach am 21. März in Eisenach), entwickeln sie sich jeder nach einer besonderen, der des andern beinahe entgegengesetzten Richtung. Bach wurde durch seine Natur getrieben, sich in die Tiefen des religiösen Empfindens zu versenken, in die innersten Geheimnisse der Religion einzudringen und zwar im Anschluss an den Pietismus, die durch Spener seit 1675 angebahnte neue Auffassung des kirchlichen Lebens, nach welcher, im Gegensatz zur Orthodoxie, nicht das Bibelwort oder die Predigt, sondern die eigene innere Erleuchtung zur Erkenntniss des Göttlichen verhilft*). Er ist demgemäss vorwaltend Lyriker (vgl.

---

*) Philipp Spitta vertritt in seinem Vortrage „Ueber Sebastian Bach" Leipzig 1879 (S. 35) die entgegengesetzte Meinung und begründet dieselbe durch den Hinweis auf die im Allgemeinen kunstfeindliche Richtung des Pietismus, welche der Künstlernatur Bach's unmöglich habe zusagen können; überdies bezeichne es seinen Standpunkt als Anhänger der Orthodoxie, dass er als Organist zu Nordhausen (1707) in dem Streite der dortigen Theologen Eilmar und Frohne auf der Seite des ersteren, des Vertreters der orthodoxen Partei gestanden hat. In diesem Falle nun ist dem Verhalten Bach's schon deshalb kein Gewicht beizulegen, weil er als Künstler und als zweiundzwanzigjähriger Jüngling sich schwerlich von andern als persönlichen Rücksichten hat leiten lassen; dass er sich aber bei seiner ausgeprägt idealistischen und subjectiven Natur in reiferem Alter für den Pietismus entscheiden musste, geht schon aus dem Wesen desselben hervor, da er nicht allein von puritanischer Beschränktheit weit entfernt war, sondern in der Hauptsache nach einer wärmeren, innerlicheren und freieren Aneignung der heiligen Dinge strebte und gerade damals in sich concentrirte, was an Idealismus und höherem Denken und Empfinden im deutschen Volke noch lebendig war. (Vgl. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte S. 488).

S. 11) in seiner ganzen Gestaltungs- und Empfindungsweise subjectiv, fast romantisch, daher auch in der Instrumentalmusik heimischer als in der Vocalmusik. Händel dagegen findet seinen Stützpunkt in der Aussenwelt; das Drama ist die Kunstgattung, welche seinem Wesen am meisten entspricht, demzufolge ist seine Kunstauffassung eine objective und, im Gegensatz zu der modernen des Bach, eine antike; wie die Geschichte der Boden ist, auf dem er sich mit Vorliebe bewegt, so ist es auch die biblische Geschichte, in der seine religiösen Ueberzeugungen wurzeln; bezüglich der Verwendung des Tonmaterials aber ist er in erster Reihe Vocalcomponist. Bach's Dasein verfloss äusserlich ruhig; sein Vaterland hat er niemals, Leipzig, wo er von 1723 bis zu seinem Tode als Cantor an der Thomasschule wirkte, nur selten verlassen, und eine Reise nach Dresden oder nach Berlin zu Friedrich dem Grossen waren für ihn Ereignisse. Sein Sängerchor und die Orgel der Thomaskirche wurden seine Heimath, und während Händel unter dem Einfluss dreier Nationen die Grenzen seiner Nationalität erweitert, bleibt Bach, wenn er auch gelegentlich in seinen Instrumental-Compositionen französischen oder italienischen Mustern folgt, in den engsten Grenzen des nationalen Empfindens. So stellen die beiden Heroen unserer Tonkunst auch die Doppelnatur unserer Nation dar, nämlich die Hingabe an das Fremde und die Abgeschlossenheit gegen dasselbe; dass aber der eine wie der andere nicht einen Augenblick seinem deutschen Wesen untreu geworden ist, dies offenbart sich, wie im Charakter ihrer Werke, so auch in dem rastlosen Streben und der nimmer ermattenden Arbeitslust, welche sie selbst in den letzten Jahren ihres Lebens, nachdem beide erblindet waren, bis zu ihrem Tode — Bach starb 1750, Händel 1759 — nicht verlassen hat.

Wie einflussreich auch Bach's schöpferische Thätigkeit in den verschiedensten Gebieten der Musik, namentlich auf die Ausbildung des Orgel- und Clavierspiels gewesen ist, so gipfelt sie doch in der Passion. Neue Formen zwar hat er für diese Kunstgattung nicht geschaffen, auch nicht danach gestrebt solche zu finden; dagegen gebührt ihm das Verdienst, die überkommenen zur letzmöglichen Vollendung gebracht und sie mit einem, seinem musikalischen Riesengeist entsprechenden Inhalt erfüllt zu haben. Nach Forkel*) hat er fünf Passionsmusiken geschrieben, von

*) J. N. Forkel „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke“. Leipzig 1802.

denen jedoch nur zwei, die nach den Evangelien des Johannes und des Matthäus, in die Oeffentlichkeit gelangten. Die Johannes-Passion, deren Entstehungszeit unbekannt geblieben ist, zeigt in ihren Formen noch den älteren Zuschnitt, und lässt im Allgemeinen die später bei Bach so glänzend hervortretende dramatische Schlagkraft vermissen. Erst in der Matthäus-Passion, zuerst aufgeführt im Jahre 1729, scheint er die Grösse seiner Aufgabe völlig klar erkannt zu haben; hier zeigt sich sein ganzes künstlerisches Vermögen: die kunstmässige Behandlung des protestantischen Chorals, die unbeschränkte Herrschaft über den fugirten Stil, in welchem Punkte ihm selbst Händel nicht gleich gekommen ist, endlich seine Kenntniss der Orchester-Instrumente, die er mit Berücksichtigung ihrer Klang-Individualität häufig einzeln, als obligate Begleiter des Sologesangs verwendet. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung ist die Matthäus-Passion auch hinsichtlich des Textes, indem Bach, während er in der Johannes-Passion noch Theile der Brockes'schen Dichtung benutzt hatte, hier den Text der Leidensgeschichte wortgetreu nach dem Evangelium wieder herstellte, in Folge dessen auch die daran geknüpften Betrachtungen der christlichen Gemeinde und der unsichtbaren Kirche vom Dichter mit grösserer Mässigung als zuvor behandelt wurden.

Stellen wir nun der, durch Bach auf eine so hohe Stufe der Vollkommenheit erhobenen Passion das Oratorium als Kunstgattung gegenüber, so muss dennoch der Vergleich zu Gunsten der letzteren ausfallen, weil sich dort zwei, streng genommen einander ausschliessende Eigenschaften äusserlich vereint finden, nämlich das Kirchliche in seiner Reinheit und Leidenschaftslosigkeit und das Dramatische mit seinem starken Ausdruck der Seelenbewegungen, während im Oratorium Kirchliches und Weltlich-Dramatisches zu einer neuen Kunst- und Stilgattung einheitlich verschmolzen sind. Diese Einheit des Stils und der Form, welche der Passion aus dem erwähnten Grunde versagt ist, verdankt das Oratorium dem Wirken Händels in England, wo er sich ihm ausschliesslich und mit ganzer Kraft widmete, nachdem er in Hamburg, Italien, als Capellmeister in Hannover und endlich in London die Schule der Oper gründlich durchgemacht hatte. Es gereicht England zu nicht geringem musikalischen Ruhme, auf seinem Boden eine der wichtigsten und edelsten Compositions-Gattungen zur Reife gebracht zu haben; denn wenn es auch seinen eigenen Söhnen an der dazu nöthigen Kraft fehlte, so setzt doch das Gelingen

einer solchen Kunstthat eine beachtenswerthe Summe von künstlerischer Arbeit und künstlerischem Sinne voraus, von deren Vorhandensein übrigens die Musikgeschichte Englands früherer Jahrhunderte hinreichenden Beweis liefert.

Die hervorragende musikalische Stellung Englands im Mittelalter zeigt schon zur Genüge, dass nicht der Mangel an musikalischer Begabung, sondern äussere Umstände für die Unselbständigkeit der englischen Tonkunst während der letzten zwei Jahrhunderte verantwortlich zu machen sind. Damals scheint England in der Pflege der Musik, namentlich des Orgelspiels (vgl. S. 141.) hinter den übrigen Völkern des Abendlandes keineswegs zurückgeblieben zu sein; und von dem lebhaften Antheil, den es später an der Ausbildung des Contrapunktes genommen, berichtet der berühmte niederländische Theoretiker Tinctoris (um 1476 Obercapellmeister Ferdinand's I. zu Neapel, Verfasser des unter dem Titel „Terminorum musicae diffinitorium" ungefähr um dieselbe Zeit erschienenen ältesten musikalischen Lexicons). Derselbe behauptet sogar „dass die Quelle und der Ursprung dieser neuen Kunst in England zu suchen sei, wo Dunstable (gest. um 1450) als deren Haupt hervorrage". Die Richtigkeit dieser Behauptung zu prüfen, müssen wir uns allerdings versagen, da die künstlerische Hinterlassenschaft des genannten Contrapunktisten bis heute so gut wie unbekannt geblieben ist; jedoch spricht für sie die Thatsache, dass die englischen Sänger und Tonsetzer während der Blüthezeit des niederländischen Contrapunkts überall und selbst im Vaterlande desselben beliebt und gesucht waren. Den Höhepunkt ihrer Entwickelung aber erreichte die englische Tonkunst unter der Regierung der Königin Elisabeth, nachdem die von Italien ausgegangene Renaissance-Bewegung dem geistigen Leben auch des Inselreiches jenen Aufschwung gegeben hatte, der auf dem Gebiete der Dichtkunst einen Shakespeare (1564—1616) hervorbringen konnte. Gleichzeitig mit diesem erscheinen als Vertreter der Schwesterkunst eine Anzahl von hochbegabten Componisten und Virtuosen, welche sich um so mehr zur Thätigkeit angeregt fühlen mussten, als die Königin selbst mit dem Beispiel voranging und nicht nur als eifrige Clavierspielerin sondern auch als Beschützerin der, durch puritanischen Fanatismus in ihrer Existenz bedrohten Kirchenmusik ihre Achtung vor der Tonkunst bewiesen hatte. Nach ihrem Vorgange wurde die Pflege gediegener Musik so allgemein, dass es z. B. als ein Zeichen mangel-

hafter Erziehung galt, sich in einer Gesellschaft an der improvisirten Ausführung eines polyphonen Gesangstückes nicht betheiligen zu können. Nach einer Stelle aus Shakespeare's „Was ihr wollt“ zu schliessen, hat man die Liebhaberei für contrapunktische Gesänge sogar übertrieben. „Sollen wir die Nachteule mit einem Canon aufstören“ fragt dort Junker Tobias „der einem Leinweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte?“ Und Junker Christoph antwortet darauf: „Ja, wenn ihr mich lieb habt, so thut das. Ich bin wie der Teufel auf einen Canon“ — die etwaigen Missbräuche vermögen jedoch den Glanz dieses goldenen Zeitalters der englischen Musik in keiner Weise zu verdunkeln, so wenig wie den Ruhm seiner Haupt-Repräsentanten William Bird (von 1585 an Organist der Königin, zu seiner Zeit als eine Art englischer Palestrina gefeiert) dessen Schüler Thomas Morley (Herausgeber einer werthvollen, 1601 unter dem Titel „The triumphs of Oriana“ erschienenen Madrigalsammlung*) mit zahlreichen Beiträgen von seiner Composition) Orlando Gibbons (berühmter Organist, Herausgeber der ersten in England gedruckten Claviermusik) und der als Virtuose auf der Laute vielgepriesene John Dowland, von dessen Spiel es in einem, dem Shakespeare zugeschriebenen Sonett heisst „Dowland . . . . whose heavenly touch upon the lute doth ravish human sense“.

Im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts wurde der geistige Entwickelungsgang Englands durch die Kämpfe unterbrochen, aus welchen schliesslich eine neue Staatsform hervorging; nach wiederhergestellter Ordnung im Innern aber lag der Nation die Pflege materieller Interessen und, nachdem bereits 1588 durch die Zerstörung der „unüberwindlichen“ spanischen Kriegsflotte der Grund zur Seeherrschaft gelegt war, die Befestigung ihrer Weltmachtstellung so sehr am Herzen, dass die idealen Bestrebungen in den Hintergrund traten und man, was die Musik betrifft, den

---

*) Der Name Oriana auf dem Titel dieser Sammlung erinnert an die damals beliebte Art der Loyalitäts-Bezeigungen durch Anspielung auf den jungfräulichen Stand der Königin, wie auch dem Titel „Parthenia“ (vom griechischen Parthenos, Jungfrau) und der englischen Benennung des Claviers „Virginal“ (vom latein. Virgo) eine ähnliche Absicht zu Grunde liegt. Dass Shakespeare es ebenfalls nicht versäumte, seiner Herrscherin gelegentlich das übliche Compliment zu machen, zeigt die Stelle in seinem „Sommernachtstraum“ (zweiter Act, zweite Scene, zwischen Oberon und Puck) „Zur selben Zeit sah ich (Du konntest nicht) Cupido zwischen Mond und Erde fliegen in voller Wehr“ u. s. w.

ausländischen Kräften bereitwilligst das Feld überliess. Die gastliche Aufnahme Cambert's in London (vgl. S. 88) so wie der schon vor ihm erschienenen Italiener sind bezeichnend für die eklektische Richtung, welche das musikalische England damals einschlug und bis zur Gegenwart verfolgt hat. Selbst der begabteste von allen englischen Componisten, der geniale Henry Purcell (1658—1695) vermochte nicht, das Vertrauen zur nationalen Musikproduction wieder zu beleben, und weder seine zahlreichen, durch Tiefe und Grossartigkeit ausgezeichneten Kirchencompositionen, unter denen namentlich die Anthems*) bemerkenswerth sind, noch seine dramatischen Musikwerke, die, neununddreissig an der Zahl, als echt vaterländische Erzeugnisse geeignet waren, die Grundlage einer national-englischen Oper zu bilden, haben bei der Ungunst der Zeit eine nachhaltige Wirkung ausüben können. In eine solche Zeit, sagt Chrysander (Händel I. S. 254) gehörte ein Zuchtmeister, aber ein solcher war Purcell nicht, ebensowenig als Mozart ein solcher war. Denn so ernst beide die Kunst nahmen, so leicht nahmen sie das Leben und lebten nicht lange. Was aber Purcell andeutet und wünscht, ist in Händel's Leben erfüllt, und durch die musikalische Gesundheit, in der alle seine Werke strahlen, durch ihre einheitliche Gestaltung und Gesammtwirkung sowie durch seine Vielseitigkeit ist er derjenige Vorgänger Händel's, der am geradesten auf ihn hinleitet.

Ein Vierteljahrhundert nach Purcell's frühzeitigem Ende, mit Händel's Ankunft in London, welche Stadt von 1720 an bis zu seinem Tode der Schauplatz seiner Thätigkeit geworden ist, beginnt die Glanzepoche unseres Meisters und zwar mit seiner Wirksamkeit an der italienischen Oper des Haymarket-Theater. Die am Anfang des Jahrhunderts in England stattgehabte Umwälzung der Gesellschafts-Verhältnisse hatte es möglich gemacht, dass eben jetzt die Oper sich aus den Adels- und Hofkreisen hinauswagte und sich an die Theilnahme des inzwischen künstlerisch gereiften Publikums wendete. Unter solchen Umständen fand Händel während seines zwanzigjährigen Theaterlebens die beste Gelegenheit, dem volksthümlichen Kunstbedürfniss Rechnung

*) Das Anthem, eigentlich Anti-Hymne, Antiphonie oder Wechselgesang, eine auch von Händel gepflegte Gattung des Kirchengesanges, war bis auf Purcell eine motettenartige Chorform und wurde von diesem zu einer Art Cantate ausgebildet, wobei ihr der ursprüngliche Charakter des antiphonischen verloren ging.

tragen zu lernen. Dafür aber hatte er auch schwer unter den Nachtheilen zu leiden, welche die veränderte Lage für die Künstlerwelt mit sich brachte. Die aristokratische Gesellschaft, die sich jetzt der alleinigen Führung in musikalischen Dingen beraubt sah, begann den Künstlern die früher so reichlich gewährte materielle Förderung zu entziehen, und Händel war am allerwenigsten der Mann, durch Entgegenkommen in den Fragen des musikalischen Geschmackes die Stimmung der ehemaligen Kunstmäcene zu seinen Gunsten zu wenden. Ausserdem wurde ihm seine Thätigkeit als Operndirector durch die immer wachsende Concurrenz erschwert, insbesondere seitdem eine zweite, von seinen Gegnern ins Leben gerufene italienische Oper unter Leitung des Neapolitaners Porpora ihn gezwungen hatte, das Haymarket- mit dem Coventgarden-Theater zu vertauschen; nicht minder auch durch die Eifersüchteleien der ihm untergebenen Sänger und Sängerinnen (vgl. S. 78), und so sehen wir ihn im Jahre 1740 nach Aufführung seiner einunddreissigsten Oper „Deidamia“ das Theater für immer verlassen, nachdem er bei dem letzten Unternehmen sein ganzes mühsam erworbenes Vermögen eingebüsst hatte.

Inzwischen aber war schon 1732 sein erstes Oratorium „Esther“ zur Aufführung gelangt und von demjenigen Theil der Londoner Kunstfreunde, welche durch die 1710 gegründete Akademie für alte Musik vertreten waren und in Händel's Arbeit eine Verwirklichung ihrer Pläne zur Erneuerung der antiken Tragödie auf dem Boden der biblischen Geschichte erblickten, mit grossem Beifall aufgenommen worden. Damals schwankte die Meinung noch, ob das Oratorium mit Action darzustellen sei, oder ob es der sichtbaren dramatischen Zuthaten ganz entbehren solle: der Londoner Bischof Dr. Gibson entschied sich für das letztere — zum nicht geringen Vortheil für Händel als Musiker, denn nun konnte er sich in seinen Tongestaltungen ungleich freier bewegen als bei dem Zwange, welchen die Bedingungen einer scenischen Aufführung dem Componisten unter allen Umständen auferlegen. Es bedarf keines Beweises, dass die dramatische Musik, sobald sie nicht mehr durch die sichtbare Darstellung unterstützt wird, um so mehr die Aufgabe hat, allen ihren Gebilden die höchstmögliche Plastik, Schärfe und Deutlichkeit zu verleihen, damit das ganze Kunstwerk den Schein des vollen Lebens und der unmittelbaren Gegenwart für unsere Vorstellungen und unser Gefühl gewinne, so dass wir das Fehlen der sichtbaren

Darstellung gar nicht mehr als einen Mangel empfinden. Dies gilt sowohl von den Einzelgesängen als auch ganz besonders von den Chören; ja, der Chor, diese gewichtige Ausdrucksform volksmässiger und allgemein menschlicher Ideen und Gefühle, darf mit Recht als der eigentliche Schwerpunkt des Händel'schen Oratoriums gelten. „In ihm liegt, ähnlich wie im Chor der griechischen Tragödie, die Summe der sittlichen und religiösen Ideen des Werkes; er ist der Boden, auf welchem die einzelnen Personen sich bewegen, jene Ideen in ihrem Handeln und Empfinden bethätigend oder verneinend, ihm, als der Volkes- und Gottesstimme, und seinem Richteramt und letzten Urtheil unterworfen. Im Oratorienchore ist die hohe Bedeutung des griechischen Chores weit mehr zur Wirklichkeit geworden, als es im Opernchore je geschehen mag.“*)

Dies die wesentlichen Merkmale des Oratoriums, dessen vollständige Charakteristik schon aus dem Grunde hier übergangen werden darf, weil diese Kunstgattung in der, ihr von Händel gegebenen Form uns allen durch wiederholte unmittelbare Berührung vertraut geworden ist. Frühere Generationen sind in diesem Punkte weniger begünstigt gewesen; sowohl Händel wie Bach waren bald nach ihrem Tode fast vergessen; der Stil der italienischen Oper hatte um diese Zeit seine Herrschaft auch über die Kirchenmusik ausgebreitet, und seine Hauptvertreter in Deutschland, Graun**) und Hasse wurden als unübertreffliche Muster gepriesen, wenn Bach und Händel gar nicht, oder doch nur als gelehrte Contrapunktisten genannt wurden. Selbst Mozart wurde nur durch Zufall und erst in seinen späteren Lebensjahren mit Bach's Vocalcompositionen bekannt, bei Gelegenheit eines Besuches in Leipzig, wo ihm sein Freund Doles, der zweite Nachfolger Bach's als Cantor an der Thomaskirche, eine Motette des Altmeisters als Rarität vorsingen liess. Erst den Bemühungen Schelble's, des Stifters des Frankfurter Cäcilien-Vereins, sowie Mendelssohn's ist es gelungen, die Theilnahme für Bach und Händel, nachdem sie mehrere Menschenalter geschlummert, wiederum zu erwecken. Von dem Eifer, mit welchem Mendelssohn

*) Vgl. Koch's musikalisches Lexikon, bearbeitet von A. von Dommer, S. 636.

**) Graun's „Tod Jesu“ ist ein Beweis, wie weit man damals von echt kirchlichen Idealen entfernt war, und sich in's Opernhafte hinein verloren hatte, wenn auch dies Werk in Anbetracht seiner Formgewandtheit und geschickten Behandlung der Singstimmen Achtung verdient.

als neunzehnjähriger Jüngling die erste Wiederaufführung der Matthäus-Passion (Berlin 1829) durchsetzte, und von den Hindernissen, die er dabei zu überwinden hatte, berichtet Eduard Devrient Ausführliches in seinen „Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy". In gleicher Weise hat Mendelssohn als Dirigent der niederrheinischen Musikfeste zur Wiederbelebung des Händel'schen Oratoriums beigetragen; seine liebevolle Verehrung für diese beiden Meister aber sollte ihm nicht unvergolten bleiben, indem er durch ihren Geist zur Schöpfung seiner eigenen bedeutendsten Werke, der Oratorien „Paulus" und „Elias" angeregt wurde. Freilich war es ihm nicht vergönnt, einen Fortschritt über seine grossen Vorgänger hinaus zu bewirken; sowohl die Passion wie das Oratorium scheinen mit Bach und Händel in ihrer Entwickelung abgeschlossen, womit jedoch nicht behauptet werden soll, dass nicht noch fernerhin Meisterwerke dieser Gattung geschaffen werden könnten. Hat die heilige Geschichte bis heute ihre Kraft bewährt, Dichter und Musiker zu künstlerischen Schöpfungen zu begeistern, so wird sie dieselbe auch in Zukunft nicht einbüssen, und wenn unser, gegenwärtig so tief darniederliegendes kirchliches Leben vielleicht einmal einen neuen Aufschwung nimmt, so dürfen wir auch dem gleichzeitigen Beginn einer neuen Epoche der geistlichen Musik hoffnungsvoll entgegensehen.

X.

Die Instrumentalmusik.

Nur im Vorübergehen konnten wir bisher den musikalischen Instrumenten Beachtung schenken und uns ihrer Bedeutung für die gesammte Musikentwickelung erinnern, insbesondere für die Ausbildung der mehrstimmigen Musik (vgl. S. 28) und der modernen Oper (vgl. S. 71); nachdem wir aber die Instrumentalmusik zu einer der Vocalmusik ebenbürtigen Macht haben heranwachsen sehen, dürfte es an der Zeit sein, ihren Entwickelungsgang auch einmal für sich zu betrachten. Ihrem Alter nach steht sie sicherlich nicht hinter der Vocalmusik zurück, jedenfalls reicht ihr Ursprung weit über die historische Zeit hinaus. Die Erfindung der musikalischen Instrumente war durch die einfachsten Naturverhältnisse gegeben: die über das Knochengerüst gespannten, von der Sonne getrockneten Därme eines Thiercadavers veranlassten die Erfindung der Saiteninstrumente*), ein zerbrochenes Schilfrohr, über welches der Wind dahinstrich, die der Blasinstrumente. Wie diese beiden Hauptgattungen im Alterthum, und zwar in mannichfachen Unterarten gebräuchlich waren, theils als Soloinstrumente, theils auch zu orchestralen Massen vereint, dies wurde an betreffender Stelle erwähnt. Hinsichts der Blasinstrumente sei hier jedoch noch eine Eigenthümlichkeit in ihrer stufenweisen Ausbildung hervorgehoben, eine Erscheinung, welche wir im weiteren Verlauf der Geschichte der Instrumentalmusik noch einmal zu beobachten Gelegenheit haben werden, dass nämlich ihre Entwickelung mit zunehmender Cultur vom Complicirten zum Einfachen fortschreitet: das älteste Blasinstrument ist die viel-

---

*) Nach der griechischen Sage war es eine Schildkröte, deren Anblick in diesem Zustande dem am Meeresstrande wandelnden Gotte Hermes den Gedanken der Lyra eingab.

röhrige Syrinx (Pansflöte), in späterer Zeit erscheint die Doppelflöte, und indem die antike Bildung ihren Höhepunkt erreicht, gelangt die einfache Flöte zur Herrschaft.

Während des Mittelalters waren, namentlich bei den nordischen Völkern, neben den vom Alterthum überkommenen Tonwerkzeugen auch die Tasten- und Streichinstrumente im Gebrauch, standen jedoch auf einer so niedrigen Stufe der Ausbildung, dass sie zur Wiedergabe kunstvoller Musikformen, wie solche schon damals im Gesange sich entwickelt hatten, durchaus untauglich waren. Das erste Instrument, welches höheren künstlerischen Zwecken zu dienen hatte, war die Orgel; schon in Folge ihrer Stellung zur Kirche war sie in den Händen angesehener und gelehrter Musiker, zu einer Zeit, wo noch die übrigen Instrumente den fahrenden Spielleuten oder später den Stadtpfeifern ausschliesslich überlassen waren. Während der ersten Jahrhunderte nach ihrer Einführung in die Kirche war sie wegen der Unbeholfenheit ihres Mechanismus zwar wenig geeignet, zur Würde des Gottesdienstes beizutragen. Ein englischer Chronist berichtet aus dem Jahre 951 von einer zu Winchester befindlichen Orgel mit vierhundert Pfeifen und so gewaltigen Blasebälgen, dass siebzig Männer erforderlich waren, um sie in Bewegung zu setzen; dabei hatte sie jedoch nur zehn Töne, nämlich für jeden Ton vierzig Pfeifen, es konnte sich hier also nur um höchstmögliche Kraftentfaltung handeln. Nicht viel besser war es mit den etwas später zu Halberstadt, Magdeburg und Erfurt erbauten Orgeln bestellt, deren Tasten die Breite einer Hand hatten und sich so schwer niederdrücken liessen, dass man die Faust oder gar den Ellbogen dazu benutzen musste. Der Braunschweiger Capellmeister Michael Praetorius, dessen 1615 erschienenes Buch „Syntagma musicum“ im Abschnitt „Organographie“ wichtige Kunde über die Instrumente früherer Zeiten enthält, sagt von jenen Orgeln, man habe sich nach damaliger Art der Musik allenfalls mit ihnen behelfen können „sintemal keine Composition mit vielen Stimmen, sondern nur der schlechte [schlichte] Choral einfältig [einstimmig] darauf gemacht worden“. Dies genügte den Organisten so lange, bis die Sänger begonnen hatten, verschiedene Tonreihen gleichzeitig ertönen zu lassen (vgl. S. 29) und die Orgel nun auch ihrerseits die Vortheile einer mehrstimmigen Musik geniessen wollte; freilich war es unmöglich, nach dem Beispiele der „organisirenden“ Sänger in Quinten- und Octaven-Parallelen zu spielen, da die Schwerfälligkeit des Mecha-

nismus nicht erlaubte, mehr als eine Taste zur Zeit anzuschlagen, doch half man sich, indem man mehrere in Quinten und Octaven gestimmte Pfeifen derart vereinigte, dass sie durch das Berühren einer Taste zum gleichzeitigen Erklingen gebracht werden konnten. Diese sogenannten Mixturen, welche sich bis heute erhalten haben, müssen ursprünglich von barbarischer Wirkung gewesen sein; bei der modernen Orgel aber sind durch eine sinnreiche Vorrichtung die mitklingenden Quinten und Octaven bis zu einem Grade gedämpft, dass unser Ohr sie nicht mehr als selbständige Töne erfasst, sondern sie nur als Füllung und Verstärkung der Melodie empfindet.

Die Vervollkommnung des Orgelspiels ging selbstverständlich mit der des Instrumentes Hand in Hand; seine erste Entwickelung wie auch seine schliessliche Vollendung fand es in Deutschland, wo uns schon früh zwei um Ausbildung der Technik des Orgelspiels hochverdiente Künstler begegnen: Bernhard Murer, wahrscheinlich identisch mit dem um 1470 an der Marcuskirche zu Venedig angestellten und von den dortigen Chronisten als Erfinder des Orgelpedals bezeichneten Bernhard dem Deutschen, und der 1473 zu München gestorbene, blindgeborene Organist der Nürnberger Sebalduskirche Conrad Paumann oder Paulmann, wie die Inschrift auf seinem in der münchner Frauenkirche befindlichen Grabstein besagt. In der Folge wird Italien der eigentliche Sitz der Orgelkunst, namentlich Venedig, nachdem der berühmteste Orgelmeister seiner Zeit, Claudio Merulo, 1557 zum ersten Organisten der dortigen Marcuskirche erwählt war; zur höchsten Blüthe aber gelangt das italienische Orgelspiel in Rom mit Girolamo Frescobaldi, von 1615 Organist an der Peterskirche zu Rom, dessen Kunst eine solche Anziehungskraft ausübte, dass seine Verehrer ihm auf seinen Reisen von Stadt zu Stadt folgten und die strebsamen Organisten aller Länder seinen Unterricht suchten. Nach ihm und seinem ebenfalls berühmten Schüler Pasquini geht in Italien, dessen Kräfte eben jetzt durch die Ausbildung der dramatischen Musik völlig in Anspruch genommen waren, die Orgelkunst ihrem Verfall entgegen und erblüht wiederum in Deutschland, wo Samuel Scheidt (gest. 1654 als Organist der Moritzkirche seiner Vaterstadt Halle) die Reihe berühmter Organisten eröffnet, in welcher Namen wie Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Reinken, endlich Sebastian Bach als Glanzpunkte erscheinen. Alle diese Männer wirkten nicht nur als Virtuosen, sondern auch als Componisten

für ihr Instrument und wurden die Schöpfer eines eigenen Instrumental-Musikstils, dessen Ausbildung bei der schon erwähnten, besonders geachteten Stellung der Orgel, folgerichtig von ihr ausgehen musste. Die wesentlichen Merkmale dieses Stils könnten wir schon jetzt an den Werken der genannten Meister kennen lernen; zum besseren Verständniss desselben sowie der gleichzeitig mit ihm zur Ausbildung gelangten Instrumental-Musikformen betrachten wir jedoch zuvor den Entwickelungsgang der übrigen Instrumente, vor allem des Claviers, welches schon früh eine ähnliche Ausnahmestellung unter den Instrumenten einnahm wie die Orgel, nachdem man sich überzeugt hatte, dass es zur Darstellung musikalischer Gedanken und Formen der verschiedensten Art so gut und noch besser geeignet sei als diese.

Die Entstehung der Claviatur-Saiteninstrumente ist auf zwei uralte Instrumente zurückzuführen: das Monochord und das Psalterium. Das erstere bestand aus einem langen schmalen viereckigen Resonanzkasten mit einer Saite (daher der griechische Name), welche durch einen verschiebbaren Steg nach einem darunter verzeichneten Gradmesser theilbar war. Dies Instrument diente im Alterthum wie auch im Mittelalter zur Bestimmung der Tonverhältnisse und zum ersten Musikunterricht. Mit der Zeit brachte man, um sich das Verschieben des Steges zu ersparen, an einer der Seiten des Kastens eine Anzahl von Tasten an, deren am oberen Hebel-Ende befindliche Messingstifte sich beim Niederdrücken der Tasten erhoben und die Saite gleichzeitig theilten und erklingen machten.*) Nach Hinzunahme weiterer Saiten wurde im 12. oder 13. Jahrhundert aus dem Monochord das Clavichord, welches übrigens bis in die neueste Zeit die Erinnerung an seinen Ursprung bewahrte, indem die Zahl seiner Saiten auch bei immer fortschreitender Ausbildung des Instrumentes geringer war als die seiner Töne und der ihnen entsprechenden Tasten. Bis 1725, wo das Clavichord bundfrei**)

*) Der kürzere, nicht zum Tönen bestimmte Theil der Saite klingt zwar auch mit, jedoch so schwach, dass sein Klang von dem des längeren Saitentheiles völlig unterdrückt wird.

**) Im Gegensatz zu den bundfreien stehen die gebundenen Instrumente, bei welchen, wie z. B. bei den Streichinstrumenten, eine Saite zur Erzeugung mehrerer Töne benutzt wird. Unter „Bund“ versteht man die auf dem Griffbrett der Laute, Guitarre etc. befestigte schmale Leiste von Messing oder Elfenbein, durch welche dem Spieler die Stelle bezeichnet wird, an welcher er die Saite durch Aufsetzen des Fingers zu verkürzen

wurde, diente eine und dieselbe Saite, in geringerer und weiterer Entfernung vom Stege angeschlagen, zweien Tönen, dem diatonischen und dem nächsthöheren chromatischen Halbtone zusammen, wodurch eine gleichzeitige Verwendung der in solchem Verhältniss stehenden Töne unmöglich war.

Dem Clavichord gegenüber stehen die vom Psalterium stammenden Claviatur-Instrumente, das Clavicymbel nebst seinen Abarten Spinett und Virginal, jenes besonders in Italien heimisch, dieses in England, wo es zu Ehren der königlichen Jungfrau (virgo) Elisabeth seinen Namen erhalten hat, nach Andern, weil es vorwiegend zur Erziehung der weiblichen Jugend diente. Im Wesentlichen unterscheidet sich das Clavicymbel vom Clavichord dadurch, dass es für jeden Ton eine Saite hatte, und dass diese Saiten von verschiedener Länge waren, beides im Anschluss an das Psalterium, dessen dreieckige Form die ungleiche Länge der Saiten mit sich brachte, ebenso wie die Zahl derselben mit der der Töne übereinstimmen musste, weil hier die Saiten nicht wie beim Monochord vermittelst Tasten angeschlagen, sondern mit einem dem antiken Plectrum ähnlichen Stäbchen gerissen wurden. Zwei weitere Eigenthümlichkeiten des Clavicymbel ergaben sich gleichfalls aus seiner Verwandtschaft mit dem Psalterium: die ungleiche Saitenlänge bot Anlass, dem ursprünglich viereckigen Kasten der Raumersparniss wegen Harfenform zu geben, in Folge dessen das Instrument, wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Flügel eines Vogels, Flügel genannt wurde, von einigen auch Schweinskopf, wie Praetorius sagt „weil es so spitzig wie ein wilder Schweinskopf fornen an zugeht"; sodann wurden auch beim Clavicymbel die Saiten nicht angeschlagen, sondern gerissen und zwar durch Raben-Federkiele, welche am oberen Ende der Taste angebracht waren, woher sein Name Kielflügel und die Bezeichnung Instrumenta pennata für die Gesammtheit derartiger Instrumente. Der dadurch bewirkte helle Klang, welchem es auch nicht an Fülle mangelte, nachdem das Clavicymbel mehrchörig geworden war, d. h. zwei und mehr Saiten für einen Ton erhalten hatte, machte es auch zur Mitwirkung im Orchester geeignet, und noch bis nach Händel's Zeit blieb es eine schätzbare Stütze bei grösseren Vocal- und Instrumental-

---

hat, um höhere Töne hervorzubringen. In frühester Zeit wurde die betreffende Stelle des Griffbrettes durch ein um den Hals des Instrumentes gebundenes Stückchen Darmsaite gekennzeichnet, wodurch sich der Name erklärt.

Aufführungen. Auf solche Vorzüge musste das Clavichord mit seinem zarten, durchsichtigen Klange freilich verzichten, dafür aber war es weit besser befähigt, den geistigen Gehalt eines Tonstückes wiederzugeben und seine Feinheiten zum Ausdruck zu bringen. „Will einer“ so sagt Mattheson „eine *delicate* Faust und reine Mannier hören, der führe seinen *Candidaten* zu einem saubern *Clavicordio*; denn auff grossen, mit 3. à 4. Zügen oder Registern versehenen *Clavicymbeln* werden dem Gehöre viele *Brouillerien echappiren* und schwerlich wird man die Mannieren mit *distinction* vernehmen können.“ In ähnlichem Sinne erklärt Praetorius das Clavichord „für das Fundament aller *clavirten Instrumenten*, daruff auch die *Discipuli Organici**) zum anfang *instruirt* und unterrichtet werden.“

Ungeachtet dieser Bedeutung des Clavierspiels im 17. und noch mehr im Anfang des 18. Jahrhunderts befand sich doch die Technik desselben noch bis zu Bach's Zeit auf einer äusserst niedrigen Stufe. Besondere Schwierigkeit machte der Gebrauch des Daumens, dessen man sich Jahrhunderte hindurch nur zum Spannen grosser Intervalle bediente, während man bei Tonleitern und Passagen nichts Besseres mit ihm anzufangen wusste, als ihn zur Stütze der dabei beschäftigten Finger — gewöhnlich nur des dritten und vierten — an einem unterhalb der Tastatur befindlichen Brette hin und her gleiten zu lassen. Wie geringen Werth man auf einen regelrechten Fingersatz legte, zeigt die Behauptung des Praetorius „es komme gar nicht darauf an, ob man dieser oder jener Applikatur sich bediene; man könne laufen mit welchen Fingern man wolle, auch die Nase dazu nehmen, wenn man nur alles fein rein, just und anmuthig ins Gehör brächte“ — und über hundert Jahre später schreibt Mattheson in seiner „Grossen Generalbasschule“ (Hamburg 1731) „So mancher als spielet, fast so manche Art der sogenannten Application wird man auch finden. Einer läufft mit vier, der ander mit fünff, etliche gar, und fast ebenso geschwind, mit nur zween Fingern. Es liegt auch nichts hieran, so lange man sich nur eine gewisse Richtschnur wehlet, und beständig dabey bleibet.“ Bei dieser Gelegenheit wollen wir die Verdienste nicht unerwähnt lassen, welche sich neben den Deutschen und Italienern die Fran-

*) Hiermit sind ohne Zweifel nicht nur die angehenden Organisten sondern auch die Schüler auf allen übrigen Instrumenten gemeint. (Vgl. S. 29.)

zosen um die Ausbildung des Clavierspiels erworben haben. Namentlich seit Ende des 17. Jahrhunderts fand dasselbe liebevolle Pflege seitens der französischen Organisten, unter ihnen Louis Marchand (geb. 1669), ein Meister im brillanten und zierlichen Spiel, wenn er auch den musikalischen Wettstreit mit Sebastian Bach gelegentlich seines Zusammentreffens mit diesem in Dresden nicht annehmen zu dürfen glaubte; ferner sein Schüler, der schon als Operncomponist und Theoretiker genannte Rameau; endlich Franz Couperin (geb. 1668), das hervorragende Mitglied einer zahlreichen Künstlerfamilie dieses Namens, dessen feine und elegante, nur mitunter durch Verzierungen überladene Compositionen die Richtung des Clavierspiels seiner Zeit bestimmten und selbst von Sebastian Bach hoch geschätzt wurden. Von den Bestrebungen dieses Künstlers im Gebiete des rein Technischen giebt sein 1716 zu Paris erschienenes Werk „L'art de toucher le clavecin" ein glänzendes Zeugniss; der hier empfohlene Fingersatz weist schon auf einen häufigeren Gebrauch des Daumens, doch scheinen erst mit Bach alle Finger zu gleichmässiger Ausbildung gelangt zu sein; wie sehr die Technik des Clavierspiels im Uebrigen durch Bach in ihrer Entwickelung gefördert wurde, erkennt man theils aus seinen Compositionen, theils auch aus dem Unterrichtswerke seines Sohnes und Schülers Carl Philipp Emanuel Bach „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" (Berlin 1759), welches alle bis dahin gemachten Erfahrungen zusammenfasst, und von ihnen ausgehend den Uebergang zum modernen Clavierspiel vermittelt.

So wenig Em. Bach an Tiefe und schöpferischer Kraft mit seinem Vater zu vergleichen ist, so gebührt ihm doch in der Geschichte der Instrumentalmusik ein hervorragender Platz, und die Verehrung, welche ihm seine Zeitgenossen als Virtuosen und Componisten zollten, ist keineswegs unbegründet. In seinen verschiedenen Wirkungskreisen, von 1740—1767 als Kammercembalist Friedrich's des Grossen und Capellmeister der Prinzessin Amalie von Preussen, dann bis zu seinem Tode 1788 als Musikdirector zu Hamburg, galt er namentlich auf dem Gebiete des Clavierspiels als eine Autorität ersten Ranges. „Er ist der Vater, wir sind die Buben" äusserte Mozart in einer Gesellschaft bei Doles, als von seinem Spiel die Rede war „wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein...." und Haydn hat die Verdienste des älteren Meisters noch in seinen letzten Lebensjahren mit den Worten anerkannt: „Wer mich gründ-

lich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr viel verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; er liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ Für die Gegenwart freilich haben Em. Bach's Compositionen, als treuer Ausdruck des Geschmackes seiner durch ungesunde Sentimentalität charakterisirten Zeit, den grössten Theil ihrer Wirkung eingebüsst; doch musste sein Einfluss auf das damalige Clavierspiel um so grösser sein, als er den Uebergang bezeichnet von der Praxis der älteren Componisten, welche die Vortrags-Details fast ganz dem Ausführenden überliessen, zu der der späteren, von denen alles auf den Vortrag Bezügliche bis ins Kleinste dem Spieler vorgeschrieben ist. Mit dem Erscheinen seiner „Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen“ (1759) sah sich die clavierspielende Welt zum ersten mal der Mühe eines selbständigen künstlerischen Reproducirens überhoben, wodurch begreiflicherweise dem Dilettantismus ein neues weites Feld der Bethätigung eröffnet war. Em. Bach selbst sagt in der Vorrede zum genannten Werke über seine Absicht Folgendes: „Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre und anderer Verrichtungen nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben ..... ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Art meiner Dienstgeflissenheit hieraus erkennt.“ — Als Curiosum folge noch die dort hinzugefügte Bemerkung des würdigen Capellmeisters über den „affectvollen Vortrag“, welche den Geist jener Zopfzeit spiegelt, wo jeder „Gebildete“ ein empfindsames Herz nicht nur haben sondern auch zeigen musste: „Dass alles dieses ohne die geringsten Gebährden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Gebährden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. (!)

Trotz aller Bemühungen der bisher genannten älteren Meister des Claviers würde dasselbe doch schwerlich seine heutige Bedeutung im Musikleben erreicht haben, wenn es nicht gelungen wäre, einen Mechanismus zu erfinden, mittelst dessen der Ton in verschiedenen Stärkegraden erklingen konnte, was weder beim

Clavichord, noch beim Clavicymbel der Fall war. Die erste Anregung zur Erfindung eines solchen gab das von einem gewissen Pantaleon Hebenstreit Ende des 17. Jahrhunderts construirte, nach Art des noch jetzt bei der Zigeunermusik gebräuchlichen Cymbals mit Stäben geschlagene Hackbrett oder Pantaleon, wie es nach seinem Erfinder genannt wurde. Der Vortheil, dass hier die Saiten beliebig stark oder schwach angeschlagen werden konnten, brachte um 1710 den Paduaner Cristofali (oder Cristofori) auf den Gedanken, die Tasten des Claviers am oberen Ende mit Hämmern zu versehen, welche von unten gegen die Tasten schnellen und nach vollzogenem Anschlage sogleich wieder zurückfallen; bald darauf aber vervollkommnete er seine Erfindung durch einen Dämpfungs-Mechanismus, welcher den Klang der Saite unterdrückt, sobald der Finger von der Taste weggenommen ist. Das so construirte Instrument, welches in Deutschland Hammerclavier, in Italien Pianoforte genannt wurde, weil man auf ihm leise und stark (piano und forte) spielen konnte, machte bei seinem Erscheinen nicht geringes Aufsehen und wurde alsbald von den Clavierbauern jener Zeit nachgeahmt und weiter ausgebildet; einige derselben, wie Marius in Paris und der Organist Schröter in Nordhausen, machten dem Cristofali sogar die Ehre der Erfindung streitig, doch ist neuerdings nachgewiesen, dass sie erst fünf resp. sechs Jahre später als er mit ihren Modellen an die Oeffentlichkeit getreten sind. Etwa fünfundzwanzig Jahre nach seiner Einführung in Italien fand das Pianoforte in Folge seiner Verbesserung durch Silbermann (gest. zu Dresden 1756) Eingang in Deutschland; doch vermochte es die zur Zeit gebräuchlichen Claviatur-Saiteninstrumente nicht eher zu verdrängen, als bis ein Schüler Silbermann's, Joh. Andr. Stein zu Augsburg, das Instrument im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts zu demjenigen Grade der Vollkommenheit erhoben hatte, der es befähigte, dem mittlerweile erwachten neuen Geiste der Musik einen demselben entsprechenden Ausdruck zu geben.

Noch ein Instrument von musikgeschichtlicher Bedeutung wurde durch das Hammerclavier verdrängt: die Laute, welche Jahrhunderte lang einen kaum minder wichtigen Platz im Musikleben eingenommen hat als das Clavier. Sie wurde zuerst von den Arabern in Europa (Spanien) eingeführt, wie sie auch ihren Namen aus dem arabischen al oud, die Schale, herleitet. Ihre Gestalt, an die Schale der Schildkröte erinnernd, bestätigt diesen Ursprung, zugleich auch ihre Verwandtschaft mit dem ältesten,

der Sage nach vom Gotte Hermes erfundenen Saiteninstrument der Griechen. Die Saiten der Laute, welche mit dem Finger gerissen wurden, lagen theils über dem Griffbrett, theils neben demselben; ihre Zahl variirte je nach den verschiedenen Grössen-Gattungen des Instrumentes, deren zu Praetorius' Zeit sieben gebräuchlich waren, von der in Italien zur Begleitung des Gesanges benutzten, mit sehr langem Halse versehenen Theorbe und der ihr ähnlichen Gross-Octavbasslaute bis zur Discant-, klein Discant- und klein Octavlaute. Verwendet wurde die Laute nicht nur zur Begleitung des Solo- und Chorgesanges, sondern auch als Solo- und Orchesterinstrument und überall war sie heimisch, in der Kirche wie in der Oper, ganz besonders aber in der Hausmusik. Ihre Literatur ist eine umfassende und beginnt schon mit dem früher genannten Conrad Paumann, welcher auch eine eigene Notenschrift für sie erfand, die sog. deutsche Lautentabulatur,*) nach welcher die über dem Griffbrett liegenden Saiten durch deutsche Buchstaben, die daneben liegenden leeren Saiten durch Zahlen und die Notenwerthe durch die, in der heutigen Notenschrift mit dem Kopfe der Note verbundenen Striche und Widerhaken bezeichnet werden. Folgendes Beispiel, der „Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnndt kleinen Geygen, auch Lautten" etc. von Hans Gerle (Nürnberg 1532) entnommen, zeigt das, neuerdings in der Bearbeitung von Robert Franz bekannt gewordene Volkslied „Ach

*) Das Wort Tabulatur (von tabula, Tafel) bezeichnet nicht allein die Gesammtheit der bei den Meistersingern geltenden Kunstgesetze (vgl. S. 43) sondern auch die übersichtliche Zusammenstellung der zu einem Musikstück gehörigen Stimmen (also das, was wir Partitur nennen) oder, wenn das zu notirende Musikstück nur einstimmig ist, schlechthin Notenschrift. Man unterscheidet eine deutsche und eine italienische Lautentabulatur, welche letztere aus einem System von sechs Linien bestand, auf welchen die Bünde (Griffe) durch Ziffern bezeichnet wurden; dieselbe fand um 1600 als „neuere deutsche Lautentabulatur" auch in Deutschland Eingang. Ausser der Lautentabulatur gab es noch eine Orgeltabulatur für die Claviaturinstrumente, welche, wie jene, vermittelst der deutschen Buchstaben und Werthzeichen eine Art Partitur bildete, ohne jedoch die Zahlen oder ein Liniensystem zu Hülfe zu nehmen. In dieser Tabulatur wurde die tiefste Octave durch die grossen, die folgende höhere durch die kleinen Buchstaben bezeichnet, die weiteren Octaven (vom tiefsten c der Sopranstimme an) durch horizontale Strichelchen über dem Buchstaben, was zu der noch heute gültigen Benennung „grosse" „kleine" „eingestrichene" etc. Octave Anlass gegeben hat.

Elslein, liebes Elselein“ in Lautentabulatur nebst Uebertragung in die heutige Notation:



Erst zur Zeit des S. 112 genannten Joh. Adam Hiller, dessen Operetten noch im Arrangement für die Laute gedruckt worden sind, scheint die Literatur dieses Instrumentes ihren Abschluss gefunden zu haben, doch hatte schon damals seine Beliebtheit stark abgenommen; Mattheson erklärte der Laute bereits im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts förmlich den Krieg und tadelt besonders die Oberflächlichkeit ihrer „Professores“, ferner auch ihren „insinuanten Klang, welcher allezeit mehr verspreche als er halte“, endlich auch die Schwierigkeit, sie rein zu stimmen. Diese muss allerdings fast unüberwindlich gewesen sein, da die auf dem Griffbrett befindlichen Saiten verdoppelt waren, die daneben liegenden aber, weil sie nicht verkürzt werden konnten, bei jedem Wechsel der Tonart umgestimmt werden mussten. Ueberdies stand die Kleinheit und Schwäche des ganzen Instrumentes nicht im richtigen Verhältniss zur Menge der Saiten, namentlich als sich ihre Zahl im Laufe der Zeit bis zu vierundzwanzig, vierzehn über und zehn neben dem Griffbrett vermehrt hatte.

Die Gattungen der Streich- und Blasinstrumente waren in früheren Jahrhunderten weit zahlreicher als heute. Die ersteren sind ihrem Ursprung nach entweder auf die keltische Crotta, von den Schriftstellern des Mittelalters Rota oder

Rotte genannt, oder auf das arabische Rebec, später Lieblingsinstrument der Troubadours, zurückzuführen. Im mittelalterlichen Latein wurden diese Instrumente nach dem Worte fides (Saite) fidula oder vidula genannt, welcher Ausdruck, mehrfach corrumpirt, durch die Zwischenformen Figella, Vielle und Vioel zu dem deutschen „Fidel" und dem italienischen „Viola" führte.*) Am Ausgange des Mittelalters begegnen wir der Viola in zwei Hauptgattungen: die Viola da gamba (Kniegeige) und die Viola da braccio (Armgeige), die wiederum in dreizehn Unterarten zerfallen, entsprechend den verschiedenen Registern der menschlichen Stimme; dies erklärt sich dadurch, dass es bis weit über das Mittelalter hinaus keine selbständige Instrumentalmusik gab, und sich die Instrumente begnügen mussten, sofern sie an der Kunstmusik überhaupt theilnehmen wollten, die Stimmen der mehrstimmigen Vocalcompositionen einfach zu verdoppeln. Wie sich demgemäss die Streichinstrumente in Bass-, Tenor-, Alt- und Discant-Violen gruppirten, so bildeten auch die Blasinstrumente jedes für sich eine derartige Familie in verschiedenen Abstufungen; besonders waren die älteren Holzblasinstrumente, die Pommern und die Schalmeien reich an Unterarten und umfassten jedes in ihrem vollständigen Stimmwerk, wie man einen, den Hauptvocalstimmen Bass, Tenor, Alt und Sopran entsprechenden Chor von Instrumenten derselben Gattung nannte, fünf und eine halbe Octave.

Diese Mannichfaltigkeit, von welcher schon der Baseler Priester Sebastian Virdung, der älteste deutsche Schriftsteller über Instrumentalmusik, in seiner 1511 erschienenen Schrift „Musica getutscht" (verdeutscht) mit Bewunderung redet, bestand noch im 17. Jahrhundert zur Zeit des Praetorius. Inzwischen aber war für die Instrumentalmusik ein ganz neues Feld der

*) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, II. S. 29. Die älteste Abbildung eines Geigeninstrumentes hat sich in einem, dem 8. Jahrhundert entstammenden Manuscripte des Klosters St. Blasien im Schwarzwalde gefunden und ist vom dortigen Fürstabt Gerbert in seinem 1774 erschienenen Werke „De cantu et musica sacra" (Band II. Tafel XXXII) veröffentlicht worden, welches nebst dessen 1784 erschienenen Sammelwerke „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" die wichtigste Quelle zum Studium der Musik des Mittelalters bildet. Das Corpus dieses Instrumentes, welches dort mit dem Namen Lyra bezeichnet wird, ist schalenförmig, der Hals hat keine Bünde; die einzige Saite ist an einem Saitenhalter befestigt und läuft über einen sattelförmigen Steg; daneben ist ein zierlicher, dem modernen nicht unähnlicher Geigenbogen abgebildet.

Wirksamkeit erschlossen; nachdem Monteverde die Individualität der einzelnen Instrumente erkannt und berücksichtigen gelehrt hatte, trat jetzt der vorhin angedeutete Zeitpunkt ein, wo ein Rückgang von der Vielheit zur Einfachheit nothwendig wurde und die Mehrzahl der bis dahin gebräuchlich gewesenen Instrumente zu Gunsten einiger wenigen, für die Lösung der nunmehr gestellten höheren Kunstaufgaben am meisten geeigneten, verschwinden musste. Von den Streichinstrumenten siegten nur vier Arten im Kampfe um das Dasein: die Bass-Viola und die Tenor-Viola da gamba gingen als Contrabass und Violoncell in das moderne Orchester über; ebenso die Tenor-Viola da braccio, an ihre Abstammung durch ihren heutigen Namen „Bratsche" erinnernd, und die Discant-Viola, die mit der italienischen Diminutiv-Endung*) „ino" zur Violine wurde. In demselben Verhältniss verminderte sich die Zahl der Blas-Instrumente; von den vielen Arten der Querflöte und der Blockflöte, welche letztere nicht quer an die Lippen, sondern geradeaus gehalten und mittelst eines Schnabels geblasen wurde, blieben nur die heutige Flöte und Clarinette übrig. Aus der Schalmei bildete sich die Oboe heraus, welche anfangs (um 1700) ebenfalls noch in verschiedenen Grössen erscheint, zur Glanzzeit der Instrumentalmusik aber nur in einer Art vorhanden ist. Vom Pommer endlich erhielt sich nur der Basspommer, welcher, nachdem man sein langes, unhandliches Rohr zu einem Doppelrohr (Bündel, italienisch Fagotto) zusammengelegt, Fagott genannt wurde. Von den Instrumenten, welche mit der Zeit ganz verschwunden sind, sei hier nur der Zink erwähnt, ein hölzernes, mit schwarzem Leder bezogenes, bei einigen Arten gerades, bei andern krummes Blasinstrument, wegen seines hellen, durchdringenden Tones bei Kirchenmusiken, sowie auch von den Stadtpfeifern und Thürmern noch bis ins 18. Jahrhundert vielfach angewendet.

Je kleiner die Zahl der Instrumenten-Gattungen wurde, desto grössere Sorgfalt konnte man begreiflicherweise auf ihren Bau verwenden. Die Geigenbaukunst beginnt schon vom Jahre 1600 an in Italien zu blühen, wo sich unter allen Städten Cremona durch ihre Pflege ausgezeichnet hat. Hier wirkte anfangs

---

*) Auch die vergrössernde Endung „one" erscheint in solcher Weise z. B. in der Partitur der Keiser'schen Oper „Jodelet", wo das grösste (und tiefste) Streichinstrument „Violone" genannt ist.

die Familie Amati, deren Stammvater Antonio (1592—1619) den Streichinstrumenten diejenige Form gab, welche sie, allen Verbesserungs-Versuchen zum Trotz, bis heute bewahrt haben. Wenn der Cremoneser Geigenbau im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts mit Andreas, Joseph und Peter Guarneri sowie mit Anton Stradivari gleichwohl fortschreiten konnte, so wurde doch die Construction des Instrumentes durch diese Meister im Wesentlichen nicht verändert. Anders die Blasinstrumente, welche noch bis in die neueste Zeit (durch Adolph Sax in Paris) umgestaltende Verbesserungen erfahren haben; aber auch für ihre Entwickelung war jene Epoche eine besonders wichtige, u. a. dankt die Flöte dem Hofcomponisten und Lehrer Friedrich's d. Gr. Johann Joachim Quanz (1697—1773) mancherlei Vervollkommnung, indem derselbe vor seiner Berufung nach Berlin sich selbst angelegentlich mit der Verbesserung ihres Mechanismus beschäftigte, und später (1752) in einer werthvollen Schrift „Versuch einer Anweisung, die Flöte *traversière* zu spielen" seine Erfahrungen veröffentlichte.

Die nothwendige Folge der zunehmenden Selbständigkeit der Instrumente war ihre Emancipirung von der Vocalmusik und die Ausbildung eines, ihrer Leistungsfähigkeit entsprechenden Stils sowie der daraus sich ergebenden Musikformen. Der Instrumentalstil unterscheidet sich vom Vocalstil der Hauptsache nach durch grössere rhythmische Bestimmtheit sowie durch grössere Beweglichkeit. Die erstere Eigenschaft dankt er dem Tanze, zu dessen Begleitung die Instrumente sich ihrer Natur nach geeigneter erwiesen als die menschliche Stimme; denn diese war aus naheliegenden Ursachen, der Nothwendigkeit des Athemholens, einer deutlichen Aussprache des Textes etc. gehindert, sich den Bewegungen der Tänzer mit voller Leichtigkeit anzuschmiegen, was sie gleichwohl nicht abgehalten hat, sich im Alterthum und noch weit in das Mittelalter hinein mit dem Tanz zu verbinden, bis endlich die Instrumente in ihrer Entwickelung genugsam vorgeschritten waren, um sich der Tanzmusik allein zu bemächtigen und jenes Tanzlied, im Alterthum Hyporchema genannt, mit Beibehaltung der Liedform selbständig weiter zu bilden. — Die grössere Beweglichkeit lag ebenfalls in der Natur der Instrumente und zeigte sich schon früh in dem Bedürfniss derselben, die langgehaltenen Töne des Gesanges in kleinere Werth-Theile zu zerlegen, was man Diminuiren, Coloriren oder Variiren nannte. Auch diese Richtung hatte die Instrumentalmusik mit dem Gesange

zeitweilig gemeinsam verfolgt, so lange nämlich die „Kunst des Organisirens“ von den Sängern mit der auf S. 46 geschilderten Ungezwungenheit ausgeübt wurde; wenn aber die Sänger, wie wir ebenda gesehen haben, mit Ausbildung der mehrstimmigen Musik wieder zum getragenen Tonsatz zurückkehrten, so begannen die Instrumente das ihnen nunmehr allein überlassene „Diminuiren“ etc. um so eifriger zu pflegen, und die unmittelbare Folge ihrer dahin zielenden Bestrebungen war die Entstehung eigener Instrumental-Musikformen, als deren älteste die Toccata erscheint. In dieser Compositionsgattung kommt die letzterwähnte Stileigenthümlichkeit in vollem Maasse zur Geltung, da hier, anstatt der Melodie, laufende und gebrochene Figuren herrschen, in welche die Harmonie auseinandergelegt ist. Ihre künstlerische Gestalt verdankt sie dem S. 71 genannten venetianer Organisten Claudio Merulo, der 1598 seine ersten Toccaten veröffentlichte; die volle Ausbildung aber wurde ihr durch Frescobaldi zu Theil, dessen Toccaten alle musikalischen Errungenschaften seiner Zeit in sich schliessen: die Fuge, die freiere Imitation, glanzvolles Passagenwerk und mächtig strömende Accordfolgen.

Das gesangreiche Spiel, gegenüber dem figurirten der Toccata, kam in einer zweiten Kunstform zur Geltung, der Canzone, dem Namen wie dem Wesen nach eine Umbildung des französischen Liedes (chanson). Auch ihre Heimath ist Venedig, wo Johannes Gabrieli, ebenfalls vom Ende des 16. Jahrhunderts an, eine grosse Zahl solcher Tonwerke veröffentlichte. Noch grössere Anerkennung gebührt diesem Künstler dafür, dass er auch die Streich- und Blasinstrumente an den gemachten Fortschritten theilnehmen liess, nachdem bis dahin die Bemühungen der Componisten den Tasteninstrumenten allein gegolten hatten. Die von J. Gabrieli componirten selbständigen Orchestersätze sind allerdings nur von bescheidenster Ausdehnung; ihre ganze Länge beträgt zwölf bis zwanzig Tacte und sie hatten nur den Zweck, entweder als „Symphonie“ einen Vocalsatz einzuleiten oder als „Ritornell“ die für die Singstimmen nothwendigen Erholungspausen auszufüllen. Aehnlich verhielt es sich mit der Sonate, die gleichfalls um diese Zeit erscheint; ihr Name bedeutet ursprünglich nichts weiter als ein Instrumentalstück, wie schon der Titel des 1586 erschienenen Gabrieli'schen Werkes beweist: „Sonate a cinque per istromenti“*) ebenso die Erklärung

*) Dieser Titel ist nebenbei bezeichnend für den primitiven Zustand der damaligen Instrumentalmusik: anstatt jedem Instrumente eine besondere,

des Praetorius „Sonata a sonando wird also genennet, dass es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird." Lesen wir weiter bei demselben Autor „dass mit dem Worte Sonata oder Sonada der Trommeter zu Tisch- und Tanzblasen benannt werde", so können wir den gewaltigen Abstand ermessen, welcher jene Musikform von der modernen mehrsätzigen Sonate trennt.

Die mehrsätzigen oder cyklischen Instrumental-Musikformen sind übrigens keineswegs neueren Datums; schon in den frühesten Zeiten des Stadtpfeifer- und zünftigen Musikantenthums bestand die Gewohnheit, eine Anzahl von Tanzweisen, zu einem Cyklus vereint, auch ohne den dazu gehörigen Tanz vorzutragen; die so an einander gereihten, im übrigen nur durch Gemeinsamkeit der Tonart zusammengehörigen Tanzstücke, anfangs Parthie (ital. Partita) genannt, erregten bald die Aufmerksamkeit der Clavierkünstler, insbesondere der französischen, unter deren Händen die Parthie sich zur Suite veredelte. Als solche kehrte sie nach Deutschland zurück, und wurde hier bekanntlich durch Bach zur höchstmöglichen Vollkommenheit ausgebildet, ohne sich jedoch der modernen Sonate zu nähern, die sich im Wesentlichen dadurch von der Suite unterscheidet, dass ihre Sätze untereinander in organischem Zusammenhange stehen. Den Anstoss zur Ausbildung dieser, künstlerisch ungleich höher stehenden cyklischen Form gab die dreitheilige Opern-Ouvertüre in der Gestalt, welche sie in Italien durch A. Scarlatti, in Frankreich durch Lulli erhalten hatte. Schon bei Besprechung des ersteren Künstlers wurde bemerkt, dass diese Ouvertüre, nachdem man zum Zweck des Concertvortrages ihre Sätze getrennt und erweitert, so wie innerlich durchgebildet hatte, in die moderne Orchester-Symphonie hinüberleitete; als ein Zwischenstadium in dieser Entwickelung ist die in Italien, namentlich durch Corelli (gest. 1713) ausgebildete mehrsätzige Solosonate für Violine zu betrachten; ebenso das durch den venetianischen Violinisten Vivaldi (gest. 1743) eingeführte dreisätzige Concert. Schon hier erscheint die cyklische Form völlig entwickelt, wie dies Seb. Bach's, dem Vivaldi'schen nachgebildetes „Italienisches Concert" für Clavier beweist, welches

---

seinem Charakter entsprechende Aufgabe zuzuweisen, begnügten sich die Componisten bis zu Monteverde's Zeit damit, für einen Orchestersatz nur die Stimmen aufzuschreiben und überliessen es dem Dirigenten, dieselben je nach ihrer Lage mit den ihm zufällig zur Verfügung stehenden Instrumenten zu besetzen.

als Muster für die moderne Sonatenform gelten kann; dass der auf so verschiedenen Gebieten seiner Kunst schöpferische Meister sich nicht veranlasst gesehen hat, diese Form auf das Clavier zu übertragen, sondern es bei diesem vereinzelten Versuche hat bewenden lassen, ist um so schwerer zu begreifen, als das Bedürfniss einer solchen Uebertragung schon vor seiner Zeit mehrfach hervorgetreten war.

Johann Kuhnau, der Vorgänger Bach's als Cantor an der Thomaskirche zu Leipzig, hatte zuerst den Versuch gewagt, ohne jedoch ein klares Bewusstsein von der Bedeutsamkeit dieses Schrittes zu haben. Im Vorwort zu seinem 1695 erschienenen Werk „der Clavierübungen anderer Theil, benebenst einer Sonate aus dem B, den Liebhabern dieses Instrumentes zu gar besonderem Vergnügen aufgesetzet" entschuldigt er sein Wagniss mit den Worten „Warumb soll man auf dem Clavier nicht eben wie auf den andern Instrumenten dergleichen Sachen tractiren können, da doch kein einziges Instrument dem Clavier die Praecedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat?" Doch scheint die neue Kunstgattung seitens der Clavierspieler beifällig aufgenommen zu sein, denn bald danach erschienen „Joh. Kuhnauens frische Clavierfrüchte oder 7 Suonaten von guter Invention und Manier auf dem Clavier zu spielen." Mit kaum geringerem Rechte als Kuhnau darf Domenico Scarlatti (1683—1757) die Vaterschaft der Claviersonate in Anspruch nehmen, denn wenn er auch zur einsätzigen Form zurückkehrte, so ist dafür in diesem Satze die Form des ersten Satzes unserer gegenwärtigen Sonate schon völlig ausgeprägt; Scarlatti's besonderes Verdienst aber liegt darin, dass er eine neue, claviermässige Schreibweise in Aufnahme brachte, indem er an Stelle des polyphonen, die Gleichberechtigung aller Stimmen bedingenden Stils, von dem sich weder Kuhnau noch Bach lossagen mochten, den homophonen Stil einführte, d. h. diejenige Setzart, in welcher wesentlich eine melodieführende Hauptstimme herrscht, während die andern nur begleitende Nebenstimmen sind. Dieser Fortschritt bezeichnet zugleich die Trennung des Clavierspiels vom Orgelspiel, welche beide bis dahin kaum unterschieden waren. Zwar hatte schon der Verfasser der ersten 1593 in Venedig erschienenen Orgel- und Clavierschule, Pater Girolamo Diruta, ein Schüler Merulo's, auf die Verschiedenheit in der technischen Behandlung dieser beiden Instrumente aufmerksam gemacht, doch hatten die späteren Componisten seine Weisungen unberücksichtigt gelassen und nach

wie vor nur für die Tasteninstrumente im Allgemeinen geschrieben.

Auch Domenico Scarlatti erkannte noch nicht die eigentliche Bedeutung der Claviersonate und empfiehlt seine Sonaten der Nachsicht des Publicums mit der Bemerkung „dass man nicht tiefe Intentionen, wohl aber den sinnreichen Scherz der Kunst in ihnen finden werde.“*) In der That überwiegt bei ihm die Technik den geistigen Gehalt; durch seine Anwendung des für den modernen Sonatensatz maassgebenden Principes der Dreitheiligkeit jedoch, ebenso wie durch eine Menge wirkungsvoller Neuerungen technischer Art, wie fortlaufende Terzen- und Sexten-Passagen, das schnelle Anschlagen einer und derselben Taste mit verschiedenen Fingern, Gegenbewegung gebrochener Accorde für beide Hände etc., führt er uns unmittelbar in die neue Zeit ein. Völlig ausgebildet erscheint dann die Claviersonate bei Emanuel Bach, aus dessen Händen sie unsere grossen Meister der Instrumentalmusik, zunächst Haydn (1732—1809), dann Mozart (1756—1791) empfingen; bei beiden sehen wir die von jenem festgestellten Formen gewahrt; erst Beethoven (1770—1827) war es vorbehalten, diese Formen bis zu den äussersten Grenzen ihrer Erweiterungsfähigkeit zu führen, und sie dergestalt zur Aufnahme des durch ihn erweckten neuen Geistes in der Musik geeignet zu machen. Durch ihn gelangte auch die Orchestersymphonie zur vollen Reife; eine Darstellung ihres Entwickelungsganges ist deshalb überflüssig, weil derselbe im Wesentlichen mit dem der Sonate zusammenfällt; als Hauptpunkte bemerken wir nur ihre Umbildung aus der dreisätzigen Form der italienischen Ouvertüre zur viersätzigen, durch Hinzunahme des Menuetts aus der Suite, sowie die Umwandlung dieses Tanzstückes zu dem bald leidenschaftlichen, bald humoristischen Scherzo seit Beethoven.

Die mit diesen letztgenannten Meistern beginnende Glanz- und Herrschaftsepoche der Instrumentalmusik ist in demselben Maasse wie die, von der früheren Componisten-Generation hervorgerufenen Blüthe der Passion und des Oratoriums, durch die idealistische Weltanschauung bedingt, welche in Deutsch-

*) Lettore: Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Componimenti il profondo Intendimento, ma bensi lo scherzo ingegnoso dell' Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Clavicembalo .... Mostrati dunque più umano che critico; e sì accrescerai le proprie Dilettazioni. (D. Scarlatti. XXX Sonate per il Clavicembalo. Opera prima. Amsterdam).

land von jeher, hauptsächlich aber seit dem Wiedererwachen des Volksbewusstseins nach dem dreissigjährigen Kriege, das charakteristische Merkmal des geistigen Lebens gewesen ist; denn die Instrumental-Composition gewährt dem schaffenden Musiker eine weit grössere Freiheit sich zum Uebersinnlichen zu erheben, als die Vocal-Composition, welche mit ihrer Gebundenheit an äusserliche Bedingungen dem Fluge seiner Phantasie unter allen Umständen gewisse Grenzen zieht. Wie sich nun die, während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland zum Durchbruch gekommene Auffassung der Musik zu der der Nachbarvölker, namentlich der Franzosen gegensätzlich verhält, so auch die deutsche Philosophie, nachdem sie gleichzeitig mit der Musik und von derselben Neigung zum Idealismus geleitet, in eine neue Epoche getreten war. Hatten Engländer und Franzosen die Sinneseindrücke als alleinige Quelle der menschlichen Erkenntniss bezeichnet und folgegemäss die Einen den Sensualismus, die Andern den Materialismus herausgebildet, so findet der deutsche Idealismus die wesentlichen Bedingungen aller Erkenntniss im Menschengeiste selbst; und wenn jene darauf ausgingen, alles Geistige zu materialisiren, so strebt die deutsche Philosophie durchweg nach einer Vergeistigung der Materie. Dies zeigt sich schon bei Leibniz, dem Vater der neueren deutschen Philosophie, speciell verdient um die Hebung der Geistesbildung in unserem Vaterlande als Stifter der Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1700), welcher z. B. die Substanz nicht wie seine Vorgänger als ein Aggregat lebloser Atome auffasst, sondern geistig beseelter Einzelwesen, von ihm Monaden genannt. Den Gipfelpunkt dieser Philosophie bildet Immanuel Kant, der durch seine 1781 erschienene „Kritik der reinen Vernunft" zu dem Ergebniss gelangt, dass neben den sinnlichen Eindrücken gewisse im menschlichen Geiste schon vorhandene (a priori) Begriffe, z. B. Raum und Zeit, zur Erkenntniss nöthig sind. Vermögen wir uns mittelst der reinen Vernunft nicht zum Uebersinnlichen zu erheben, so zeigt Kant's „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) den Weg, auf welchem auch diese Forderung unseres geistigen Menschen Befriedigung findet. Die praktische Vernunft verlangt die Unterdrückung des sinnlichen Menschen durch den Vernunftmenschen, welcher letztere dem ersteren ein Gesetz giebt; dies Gesetz ist aber nicht, wie die Maximen der Klugheit, durch die Aussicht auf gewisse Erfolge bedingt, sondern es ist ein unbedingtes, das einzige unbedingte Gebot: Kant nennt es den

kategorischen Imperativ. Die praktische Vernunft ist es auch, welche zu gewissen, zwar nicht logisch zu beweisenden, gleichwohl aber unerlässlichen Forderungen führt, von Kant Postulate genannt. Als solche bezeichnet er die Willensfreiheit, weil der Wille von der Naturnothwendigkeit unabhängig sein muss, um der Stimme des kategorischen Imperativs folgen zu können; die Unsterblichkeit, weil trotz der Unvollkommenheit der menschlichen Natur die Möglichkeit einer fortwährenden Annäherung an den Zustand der sittlichen Vollkommenheit angenommen werden muss; endlich das Dasein Gottes, weil in der Natur kein nothwendiger Zusammenhang zwischen der Sittlichkeit und einer ihr proportionirten Glückseligkeit besteht, und die Verwirklichung dieser Uebereinstimmung als des höchsten Gutes, durch ein Wesen verbürgt sein muss, welches einerseits die absolute Macht über die Natur hat, während es andererseits durch moralische Antriebe schlechthin bestimmt wird.

Die Kunstlehre Kant's, enthalten in seiner 1790 erschienenen „Kritik der Urtheilskraft", beschäftigt sich mit dem Schönen, welches wir vermittelst des Gefühls der Lust durch Geschmack beurtheilen (ästhetische Urtheilskraft), im Gegensatz zu dem, der organischen Natur innewohnenden Zweckmässigen, welches wir durch Verstand und Vernunft beurtheilen (teleologische Urtheilskraft). Die ästhetische Urtheilskraft*) lässt uns das Schöne

*) Die Aesthetik, wörtlich die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen, im engeren Sinne die Lehre von dem Schönen und zwar von dem Kunst-Schönen im Gegensatz zu dem Natur-Schönen, verdankt ihre Einführung als besondere Wissenschaft dem, der Leibniz-Wolf'schen Schule angehörigen Philosophen Alex. Baumgarten, dessen 1750 erschienene Schrift „Aesthetica" ihr auch den Namen gegeben hat. Unter den Aesthetikern des Alterthums — denn selbstverständlich ist das Wesen des Schönen und der Kunst zu allen Zeiten ein Gegenstand der Forschung für die Philosophie gewesen — nimmt Aristoteles die Aufmerksamkeit namentlich des Musikers in Anspruch, insofern er der Musik eine hervorragende Stelle unter den Künsten einräumt. Alle Kunst nämlich erreicht ihren Zweck, die Veredlung des Geistes und Gemüthes, durch Nachahmung (Mimesis) jedoch nicht durch Nachahmung der sichtbaren Natur, sondern der Bewegungen des menschlichen Charakters (Ethos) und der Seele (Psyche), welche Bewegungen die Musik (wie Aristoteles in seiner „Politik" Buch VIII, Cap. 5 auseinandersetzt) unmittelbar zur Darstellung bringt, während die bildenden Künste nur durch Formen (Schemata) gewisse Zeichen (Semeia) für die ethischen Vorgänge angeben können. (Vgl. Ueberweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie, dritte Auflage I. 178 sowie über Kant III. 159).

erkennen, als das, was durch seine, mit dem menschlichen Erkenntnissvermögen harmonirende Form ein uninteressirtes, allgemeines und nothwendiges Wohlgefallen erweckt; das Erhabene als das schlechthin Grosse, welches die Idee des Unendlichen in uns hervorruft und durch seinen Widerstreit gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt. Diese Bestimmungen, sowie die des Schönen als Symbol des sittlich Guten wurden namentlich durch Schiller in seinen ästhetischen Abhandlungen weiter ausgeführt, wie die Sittenlehre Kant's durch Fichte. In der warmen, begeisterungsvollen Darstellung dieser beiden Männer wurde die Kant'sche Philosophie bald Gemeingut des deutschen Volkes, und brachte auf allen Gebieten des geistigen Lebens einen gewaltigen Umschwung hervor; und wenn die von Fichte im Winter 1807—1808 an der eben damals begründeten berliner Universität gehaltenen „Reden an die deutsche Nation“ den unmittelbaren Impuls zur Erhebung Preussens gegen die Napoleonische Herrschaft gaben, so ist doch die im „kategorischen Imperativ“ ausgesprochene Mahnung zu uneigennütziger Pflichterfüllung die erste Quelle gewesen, aus welcher unser Vaterland den Muth zum Beginn des ungleichen Kampfes schöpfte. Der Geist aber, welcher dieses bewirkte, verlieh auch unsern Meistern der Tonkunst die Kraft, um mit alleiniger Hülfe der absoluten Musik den Sieg über die damals allmächtige, von den übrigen Künsten als Vasallen umgebene italienische Oper zu erringen. Die Orchesterinstrumente, die sich bis dahin im harmlosen Spiel der Suiten, Divertissements, Serenaden etc. gefallen hatten, fingen nun an, zur Symphonie vereint, eine Sprache von tiefstem Ernste zu reden. Haydn war, wie R. Wagner in seiner Schrift „Zukunftsmusik“ sagt,*) der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Mozart hatte den, den deutschen Meistern bis dahin unbekannten Zauber der italienischen Gesangsmelodie erkannt, und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwickelung der deutschen Instrumental-Compositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mitgetheilt. Das reiche, vielverheissende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden

*) Richard Wagner, Gesammelte Schriften, Band VII, S. 148.

Breite der Form aus und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannichfaltigen und hinreissenden melodischen Inhalt, dass wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Aehnliches aufzuweisen hat. Indem hier die Musik eine Sprache redet, die mit ihrer freien und kühnen Gesetzmässigkeit uns mächtiger als alle Logik dünken muss, während doch das vernunftgemässe, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet, — muss uns Beethoven's Symphonie geradeswegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen.

Begreiflich ist es, dass sich in Folge eines so ungeahnt hohen Aufschwunges der Instrumentalmusik die musikalische Welt nach Beethoven mit bis zur Einseitigkeit gesteigertem Eifer ihrer Pflege zuwandte. Doch war es den musikalischen Romantikern des 19. Jahrhunderts, soweit sie sich ihm anschlossen, nicht vergönnt, ihr grosses Vorbild zu erreichen, geschweige denn es zu übertreffen. Nur diejenigen Componisten, welche sich der von Beethoven vernachlässigten Oper wieder zuwendeten, konnten mit Hülfe der von ihm hinterlassenen orchestralen Mittel dieser Kunstgattung zu einer neuen Blüthe verhelfen, und damit auch die Musik im Allgemeinen vor der unter den obwaltenden Verhältnissen nahe liegenden Gefahr des Stillstandes bewahren.

XI.

Die Romantiker des 19. Jahrhunderts.

Dem Begriffe „classisch“, mit welchem wir die Vorstellung einer heiteren, naiven, in sich harmonischen Seelenstimmung verbinden, tritt die Romantik gegenüber, als der künstlerische Ausdruck einer Zeit, in welcher der ernstere Theil der Menschheit, von den herrschenden Zuständen unbefriedigt, sich aus der realen Welt hinaussehnt und nach entfernten, unklar erschauten Idealen strebt; nun ist zwar diese Neigung, sich über die nüchterne Wirklichkeit zu erheben, von jeher und überall das Merkmal geistig begabter und poetischer Naturen gewesen, und demgemäss wäre die Romantik mit der Poesie im Grunde gleichbedeutend und so alt wie die Welt selbst. Zu gewissen Zeiten jedoch und bei gewissen Völkern äussert sich der romantische Trieb mit ungewöhnlicher Stärke. Die alten Griechen, mehr äusserlich als innerlich lebend, kannten ihn kaum und nährten ihn jedenfalls nicht; der Sohn des Nordens dagegen liebte es, in sein Inneres hinabzusteigen, wie er schon durch die Sprödigkeit und Rauhheit seines Klimas darauf hingewiesen war, sich eine eigene Phantasiewelt an Stelle der ihn umgebenden realen aufzubauen. Aber auch hier unterscheiden wir Epochen, welche der Romantik mehr oder minder günstig waren: ihre Blüthe fällt mit den Zeiten zusammen, in welchen die Menschheit nach wichtigen politischen und socialen Umwälzungen die damit verbundenen Enttäuschungen besonders drückend empfindet, z. B. die Jahrhunderte nach dem Zusammensturz der antiken Welt mit ihrer reichen Geistescultur und in neuerer Zeit die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Die Begeisterung, welche die Aufklärungsepoche Friedrich's des Grossen, dann die französische Revolution, endlich die Befreiung Europa's vom Napoleonischen Joche begleitet hatte, musste einer

tiefen Entmuthigung und Ernüchterung weichen. nachdem man die momentane Erfolglosigkeit aller dieser Anstrengungen erkannt hatte, und so kam es. dass damals selbst die begabtesten Naturen sich hoffnungslos von der ihnen schaal dünkenden Wirklichkeit abwandten. um sich in eine fern liegende Scheinexistenz zu flüchten.

Beim Ueberhandnehmen dieser Geistesströmung war es unvermeidlich, dass die Kunst von dem im verflossenen Jahrhundert betretenen Entwickelungsgange abgedrängt. und der reiche künstlerische Gewinn jenes Zeitraumes wiederum in Frage gestellt wurde. Nur nach gewissen Seiten hin konnte der Zug der Zeit. die dämmernde Sehnsucht nach unerreichbaren Idealen. zu positiven Errungenschaften führen: zunächst auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung, welche eben jetzt unter dem Einfluss der herrschenden Stimmung eine bedeutungsvolle Erweiterung ihres Wirkungskreises erfuhr. An Stelle des allgemeinen Inhaltes, mit welchem sich die lyrische Poesie des vorigen Jahrhunderts begnügt hatte, traten nun die subjectiven Empfindungen des Dichters in den Vordergrund, und das Wesen der Lyrik, ein schrankenloses Versenken in das innerste Seelenleben, vermochte unter diesen Bedingungen zu voller Geltung zu gelangen. Jene Allgemeinheit des Inhalts war es gewesen. welche bis dahin die lyrische Dichtkunst gehindert hatte, ihre wahre Aufgabe zu erfüllen. d. h., wie schon im Alterthum, mit der Musik in engster Vereinigung zu wirken. Nicht ohne Erfolg hatten Joh. Friedr. Reichardt (von 1775 an Capellmeister Friedrich's des Grossen) C. F. Zelter (von 1800 bis zu seinem Tode 1832 Direktor der berliner Singakademie) u. a. sich bemüht, das deutsche Lied künstlerisch auszubilden; ihre Bestrebungen konnten jedoch aus dem erwähnten Grunde keinen wesentlichen Fortschritt herbeiführen, und auch Meister wie Mozart und Beethoven gewannen bei dem Zustand der lyrischen Poesie ihrer Zeit nicht diejenige Vertiefung der Stimmung durch sie, um der Liedcomposition ihre volle Theilnahme zuzuwenden. Unter dem Einfluss der Romantik aber vermochte die subjective Lyrik in der Dichtkunst neue Formen und reicheren Inhalt zu finden; sie erzeugte herrliche Blüthen, die trotz ihrer blendenden Farbenfülle und ihres manchmal fremdartigen Duftes doch ihre Entstehung aus den Tiefen des deutschen Gemüthes nie verläugneten. Und damit war auch der Tonkunst die Zunge gelöst, so dass die schon längst angestrebte Umwandlung des Volksliedes zum Kunstliede gelingen konnte, und nunmehr

der Sieg des deutschen Liedes über die italienische Bravour-Arie gesichert war.

Der Unterschied zwischen dem Volksliede und dem Kunstliede besteht in der Hauptsache darin, dass das erstere sich mit einer und derselben Melodie für jede seiner Strophen begnügt, während sich im Kunstliede die Musik dem Gedichte in seinem ganzen Verlaufe, unbekümmert um die strophischen Abschnitte, aufs engste anschliesst und seinen Inhalt bis in die kleinsten Züge zu verdeutlichen sucht. Diese Liedgattung, das sogenannte durchcomponirte Lied, unterscheidet sich ferner auch durch seine Begleitung vom volksthümlichen Strophenliede, indem dieselbe eine ungleich höhere Selbständigkeit behauptet, derart, dass sie nicht nur neben der Singstimme ihren eigenen Weg geht, sondern auch, wenn es der Inhalt des Gedichts erfordert, zeitweilig an ihre Stelle tritt, um die feineren, dem Wortausdruck allein nicht erreichbaren Stimmungsnüancen dem Verständniss des Hörers zu vermitteln. Beim Volkslied hingegen ergiebt sich die Begleitung wie von selbst aus der Melodie, deren harmonische und rhythmische Verhältnisse für sie allein maassgebend sind, höchstens dass sie durch Brechung (Arpeggio) der Accorde die Bewegung bis zu einem gewissen Grade verstärkt. Es liegt auf der Hand, dass die deutsche Liederdichtung in ihrer nunmehrigen neuen Gestalt der Phantasie des Tonkünstlers ein unermessliches Gebiet des Schaffens eröffnete; von ihm Besitz zu nehmen und es mit genialer Freiheit zu beherrschen, hat aber keiner sich würdiger gezeigt als Franz Schubert, den wir deshalb mit Recht als den Schöpfer des deutschen Kunstliedes verehren.

Schwerlich wäre diese künstlerische That Schubert's so vollständig gelungen, wenn nicht seine ausserordentliche musikalische Begabung mit einer seltenen natürlichen Kraft und Unbefangenheit gepaart gewesen wäre, wenn nicht das maassvolle, harmonische seiner Künstlernatur ihn vor den Ausschreitungen der romantischen Richtung bewahrt hätte, von denen selbst sein grosser Vorgänger Beethoven nicht freizusprechen ist. Dass die Gewaltsamkeiten, zu denen sich der letztere nicht selten auf Kosten der Schönheit hat hinreissen lassen, wenig nach Schubert's Geschmack waren, dürfen wir aus der folgenden, seine Kunstauffassung charakterisirenden Stelle seines Tagebuches schliessen, geschrieben am Tage der Jubelfeier Salieri's, nachdem dessen Schüler eine Aufführung ihrer Compositionen veranstaltet hatten: „Schön und erquickend muss es dem Künstler sein, in den Compositionen

seiner Schüler blosse Natur mit ihrem Ausdruck, frei von aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer grössten deutschen Künstler beinah allein zu danken ist; von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Arlequino vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, die Menschen in Raserei versetzt statt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt anstatt zu Gott zu erheben". Ungeachtet dieser, in Betreff des Schönheitsideals abweichenden Richtung Schubert's von der Beethoven's, welcher hier ohne Frage mit dem „grössten deutschen Künstler" gemeint ist*), war er doch voller Verehrung für den älteren Meister, zu dessen gewaltiger Künstlerpersönlichkeit er schon von frühester Kindheit an — Schubert ist 1797, mithin fast ein Menschenalter nach Beethoven geboren — mit einem Gemisch von Liebe und Bangigkeit hinaufgeblickt hatte. Und als er im Alter von noch nicht zweiunddreissig Jahren (1828) am Nervenfieber starb, waren seine letzten Worte: „Beethoven ist nicht hier" was die Seinigen veranlasste, ihn in nächster Nachbarschaft seines grossen Vorgängers zu bestatten. Mehr als alles dieses jedoch bekunden Schubert's Compositionen für Orchester- und Kammermusik seine Geistesgemeinschaft mit Beethoven, denn ohne seinen Trieb zur Anmuth und reinen Schönheit zu verläugnen, hat er es verstanden, dem auf diesen Gebieten unerreichbaren Meister näher zu kommen, als irgend einer seiner Zeitgenossen oder Nachfolger.

Und doch ist es Schubert nicht vergönnt gewesen, mit Ausnahme seines Es-dur-Trio, auch nur ein einziges seiner grösseren Instrumentalwerke bei seinen Lebzeiten anerkannt zu sehen. Die geringe Dauer seiner Künstlerlaufbahn, die unmittelbare und erdrückende Nähe Beethoven's, dessen Werke eben damals die ganze und volle Theilnahme der ernster strebenden Musikfreunde in Anspruch nahmen, während andererseits die Rossini'sche Oper das grosse Publicum in ihren Banden hielt, dies sind die Ursachen, weshalb Schubert erst geraume Zeit nach seinem Tode die verdiente allseitige Würdigung gefunden hat. Nur als Liedercomponist wurde er schon von seinen Zeitgenossen gefeiert, haupt-

*) Schubert mag dabei an die A-dur-Symphonie mit ihrem erhabenen Allegretto und ihrem ausgelassen tobenden Finale gedacht haben; oder auch an jene Stelle im Finale der F-dur-Symphonie (Nr. 8, S. 59 der Breitkopf'schen Ausgabe), wo das liebenswürdige Pianissimo-Getändel in C-dur unerwarteter Weise durch ein Fortissimo-Des aller Instrumente unterbrochen wird.

sächlich nachdem der ihm innig befreundete Sänger J. M. Vogl (von 1794—1822 Mitglied des wiener Hof-Operntheaters) den „Erlkönig“ im Jahre 1821 — erst volle fünf Jahre nach seiner Entstehung! — öffentlich vorgetragen hatte. Dies Lied machte Schubert's Namen in ganz Deutschland bekannt, doch stand die Nachfrage nach seinen weiteren Liedcompositionen auch jetzt noch nicht annähernd im Verhältniss zu seiner Productionskraft. Kaum der sechste Theil der gegenwärtig bekannten Lieder Schubert's ist zu seinen Lebzeiten veröffentlicht worden, obwohl er nicht eines geschrieben hat, welches nicht den Stempel des Genius trüge, wenn auch der Reichthum seiner Phantasie ihn dann und wann über die künstlerischen Schranken hinausgeführt hat, und auch die Wahl seiner Texte nicht immer eine glückliche gewesen ist*). Die ihm nachfolgenden Liedercomponisten Mendelssohn, Schumann und Robert Franz sind in mancher Hinsicht kritischer zu Werke gegangen; auch gestattete ihnen die ungleich reicher entwickelte lyrische Dichtung ihrer Zeit, die Gattung nach gewissen Richtungen hin auszubilden; aber weder die geglättete Form des Mendelssohn'schen, noch die Gedankentiefe des Schumann'schen Liedes vermögen die naive Kraft und den unerschöpflichen Melodienreichthum des Schubert'schen aufzuwiegen. Nur Robert Franz, in dessen Liedern eine ungemeine künstlerische Gestaltungskraft mit reinster Natürlichkeit der Empfindung verbunden ist, scheint berufen, für Schubert's Verlust vollen Ersatz zu liefern und darf schon jetzt, obwohl noch unter den Lebenden weilend, als sein legitimer Erbe bezeichnet werden.

Die Eigenthümlichkeit und Bedeutung des Franz'schen Liedes beruht zunächst auf seiner Verwandtschaft mit dem älteren deutschen Volksliede und dem aus derselben Quelle geflossenen protestantischen Choral. Mit dem letzteren namentlich hat sich Franz von Jugend auf vertraut gemacht, und in ununterbrochenem eifrigen Umgang mit den Werken Händel's und Bach's, im besondern mit

---

*) Dies namentlich im Anfang seiner Componistenlaufbahn; später wandte er sich mit Vorliebe der Lyrik Goethe's zu, ohne dass jedoch diese Neigung Erwiderung von Seiten des Dichters gefunden hätte. Von den etwa sechzig seiner Gedichte, die Schubert in Musik gesetzt hat, und welche Goethe vielfach gut vortragen zu hören Gelegenheit hatte, scheint nicht eines die ihm vertrauteren Compositionen J. F. Reichardt's und Zelter's verdrängt zu haben, denn weder in seinen Schriften noch Tagebüchern ist Schubert's Name erwähnt.

den Chorälen des letzteren, gewann er für die eigene Tongestaltung jene ruhige Kraft, welche ihn vor der, in den Jahren seiner Entwickelung die Welt beherrschenden romantischen Unruhe bewahrte. Wie der protestantische Choral bei dem, durch seine Melodie bedingten harmonischen Reichthum von den genannten Meistern zu den gewaltigsten contrapunktischen Schöpfungen verwendet worden war, so birgt auch Franz' Melodie Schritt für Schritt eine latente Harmonie in sich und darf deshalb im strengsten Sinne polyphon genannt werden. Auf den Einfluss des altdeutschen Liedes sowie der Compositionen Bach's und Händel's ist auch Franz' Behandlung der Harmonie zurückzuführen; hier zeigt sich nämlich, wie August Saran in seiner lesenswerthen Schrift über den Künstler hervorhebt*), die merkwürdige Erscheinung, dass Franz, obschon er der Hauptsache nach das moderne Tonsystem — also die Dur- und Mollscalen — in Anspruch nimmt, doch auch bei zahlreichen Nummern, und namentlich bei volksmässigen Texten, auf die alten Kirchentonarten zurückgeht und deren specifisches Tonmaterial verwendet; so hat er der modernen Musik diese beinahe vergessene Tonwelt gleichsam wieder entdeckt und ihr damit ein überaus reichhaltiges und bedeutsames Ausdruckselement zugeführt. Die Rhythmik ist bei Franz, der von ihm angestrebten und erreichten engen Verschmelzung des Tones mit dem Worte entsprechend, von ungewöhnlicher Mannichfaltigkeit jedoch durchaus ungekünstelt; auch die Clavierbegleitung ist bei aller ihrer Bedeutsamkeit dem rhythmischen Flusse der Singstimme niemals hinderlich; sie illustrirt die Cantilene nicht blos von aussen her, sondern spriesst mit innerer Nothwendigkeit aus ihr hervor und steht zu ihr in demselben organischen Verhältniss, durch welches sich die Begleitung in Franz' Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Vocalwerke von der rein accordischen Behandlung der Generalbasstimmen auszeichnet. Indem Franz seine ganze Kraft auf die Liedcomposition concentrirte, hat er sich durch eine richtige Erkenntniss seiner entschieden lyrischen und contemplativ gearteten Natur

*) Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied von August Saran. Mit Notenbeilagen. Leipzig. Nicht weniger beachtenswerth sind Franz Liszt's zuerst in der „neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte Aufsätze über Franz (1872 bei Leuckart als Broschüre erschienen); auch hat Franz Hüffer in seiner Schrift „Richard Wagner und die Musik der Zukunft" (Leipzig, 1877) einen schätzbaren Beitrag zum Verständniss des Meisters geliefert.

leiten lassen. Diese wirkte auch bestimmend auf die Art, wie er den dichterischen Stoff seiner Lieder auffasst und behandelt, wie er den leidenschaftlichen Stimmungen die extremen Spitzen abbricht und sie zu maassvoller Ruhe sänftigt. Hierin nähert er sich ebenfalls der altdeutschen Lyrik; denn wenn auch der „Weltschmerz“ als das charakteristische Gepräge aller neueren Lyrik, in seinen Melodien zum Ausdruck gelangt, so erscheint derselbe doch frei von jeglicher barocken Verzerrung oder krankhaften Selbstbespiegelung, vielmehr ein reiner treuer Ausdruck der tiefen Sehnsucht nach dem Idealen, die jedes Menschenherz durchdringt.

Wie die lyrische, so gelangte auch die dramatische Tonkunst unter dem Einfluss der romantischen Dichtung in ein neues Entwickelungsstadium. Zwar hatte die Oper nach musikalischer Seite durch Gluck und Mozart eine solche Bereicherung erfahren, dass man kaum daran denken konnte, ihren Besitzstand in dieser Beziehung noch zu vermehren; nach Seite des poetischen Inhaltes und der Form des Textes dagegen machte sich das Bedürfniss nach einer Veredlung auch dieser Kunstgattung in dem Maasse geltend, wie die Romantik in der Dichtkunst an Bedeutung gewann. Zur Entstehung und Ausbildung der romantischen Oper erwies sich Deutschland als ein vorwiegend günstiger Boden, theils wegen der im deutschen Charakter begründeten Neigung und Fähigkeit, dem geheimnissvollen Untergrund der realen Dinge nachzugehen, den Offenbarungen der Natur verständnissvoll zu lauschen, sich auf den Flügeln der Phantasie in die fernsten Zeiten und Regionen zu versetzen; theils wegen des, in Folge der Befreiungskriege bei dem grössten Theile der Deutschen zum Durchbruch gekommenen Nationalgefühls, zu dessen Befriedigung die romantische Oper besser als die bisherige beitragen konnte, weil sie durch ihre, meist der deutschen Volkssage entnommenen Stoffe zur Ausbildung eines nationalen Colorites der Dichtung wie der Musik gedrängt wurde. Allerdings lag hier für beide Künste die Gefahr nahe, im Conflict der Phantasiewelt mit der Wirklichkeit das künstlerische Gleichgewicht zu verlieren und dem Subjectiv-Phantastischen zu grosse Rechte einzuräumen. Doch standen gerade der Tonkunst die Mittel zu Gebote, durch scharfe Zeichnung der Charaktere und getreue Schilderung der Situationen diesen Zwiespalt auszugleichen, und indem sie zur Erreichung dieses Zweckes angewiesen war, ihr technisches Vermögen zu erweitern, so hat sie der romantischen Oper eine Bereicherung

zu danken, welche ihr in der Folge auch auf anderen Gebieten zu Nutze gekommen ist.

Ludwig Spohr (1784—1859), Carl Maria von Weber (1786—1826) und Heinrich Marschner (1795—1861) wurden die musikalischen Dolmetscher der oben beschriebenen, im deutschen Volke schlummernden Stimmungen und Neigungen. Spohr, als Musiker seinen beiden Nebenbuhlern überlegen, wie dies seine zahlreichen und gediegenen Instrumentalwerke bekunden, zeigt sich im dramatischen Fache als der Schwächste von ihnen. Sein Hang zur Gefühlsschwelgerei und zum elegischen Pathos hinderten ihn an einer consequenten Ausarbeitung seiner Charaktere, und nur da, wo es sich um Schilderung von Situationen und Vorgängen handelt, die seiner engbegrenzten Empfindungsweise analog sind, wie z. B. in der 1823 zuerst aufgeführten „Jessonda“, vermag er auch von der Bühne herab zu wirken. Als dramatischer Componist ihm weit überlegen ist Marschner, ein Meister in der Darstellung des Unheimlichen und Dämonischen (z. B. im „Vampyr“ 1828) wie auch in der Zeichnung volksthümlicher und komischer Charaktere*). Hierin wird Marschner selbst durch Weber nicht erreicht; bei diesem war es die Universalität der künstlerischen Begabung, welche, unbeschadet seinem deutschnationalen Wesen, seiner Musik eine so zündende Kraft verlieh, dass sie nicht nur im Vaterlande des Componisten, sondern, was weder bei Spohr's noch bei Marschner's Musik der Fall gewesen ist, noch weit über die Grenzen Deutschlands hinaus enthusiastische Bewunderung erregt hat.

Wie die künstlerischen Leistungen Weber's, so verdienen auch seine Lebensschicksale unsere volle Theilnahme. Ein durch die Verhältnisse seines Vaters, eines Theaterdirectors, bedingtes Wanderleben von Kindheit an und die hieraus folgende unsystematische Erziehung konnten dem Ernst seines künstlerischen Strebens keinen Abbruch thun, so wenig wie seine Erfolge als Claviervirtuose im Knaben- und frühen Jünglingsalter. Noch im vierundzwanzigsten Lebensjahre, nachdem er schon seine erste Oper „Das Waldmädchen“ geschrieben (später umgearbeitet als

*) Auf diesem letzteren Gebiete tritt er in den schärfsten Gegensatz zu Spohr, der das Volksthümliche so wenig als einen Vorzug der dramatischen Musik erkannte, dass er einmal in einem Gespräch über Weber's „Freischütz“ äusserte „wenn darin der Nerv der Musik liege, dann müsse es keine grösseren und glücklicheren Componisten geben als Kauer und Wenzel Müller und keinen schlechteren und unglücklicheren als Gluck.“

„Sylvana“ erschienen) und eine Capellmeisterstelle bekleidet hatte, begab er sich zum Abt Vogler in die Lehre, um durch ernste Studien in der Compositionstechnik das früher Versäumte nachzuholen. Zur vollen Entfaltung seiner Kraft gelangte er 1813 als Capellmeister am landständischen Theater in Prag, ohne jedoch hier rechte Befriedigung zu finden, hauptsächlich weil sein stark entwickeltes Nationalgefühl auf dem nicht-deutschen Boden nur ungenügende Nahrung fand. Berlin, der Ausgangspunkt der deutsch-patriotischen Bestrebungen, welche Weber durch seine damals entstandenen Compositionen der Körnerschen Freiheitslieder „Leier und Schwert“ künstlerisch verherrlicht hatte — Berlin wäre der seinen Wünschen völlig entsprechende Schauplatz seiner Thätigkeit gewesen, hätte nicht hier eben jetzt — ein wunderlicher Anachronismus — der musikalische Herold des besiegten französischen Imperators, Spontini, auf Veranlassung Friedrich Wilhelm's III. die Herrschaft über das gesammte Opernwesen angetreten. Eine Berufung an die neubegründete deutsche Oper in Dresden konnte den Meister nur theilweise für das Misslingen seiner Berliner Pläne entschädigen; denn wenn er auch hier auf deutschem Boden weilte und wirkte, so waren doch im Publicum seit dem, für Sachsen ungünstigen Ausgange der Befreiungskriege die Sympathien für Deutschland nur in äusserst schwachem Maasse vorhanden; ausserdem hatte Weber durch die Gegnerschaft der bei Hof und Adel noch immer hoch angesehenen italienischen Oper und ihres Capellmeisters Morlacchi mancherlei Hemmnisse seiner Bestrebungen zu erdulden. Dadurch erklärt es sich, dass es ihm nicht einmal gelingen konnte, sein Meisterwerk „Der Freischütz“ an der Stätte seiner persönlichen Wirksamkeit zur Aufführung zu bringen. Berlin war es, welches durch die erste Aufführung des „Freischütz“ (1821) gleichsam eine Ehrenschuld gegen den deutschen Meister abtrug und zugleich der Schauplatz eines der glänzendsten Triumphe der deutschen Tonkunst wurde; denn nicht allein war mit diesem Werke die deutsche Oper in ihre vollen Rechte eingetreten, sie hatte auch einen Sieg über die italienische errungen, welcher an Bedeutsamkeit dem vierzig Jahre früher in Paris durch Gluck erkämpften in keiner Weise nachsteht, denn von nun an war in der preussischen Hauptstadt die musikalische Herrschaft des Auslandes gebrochen, der Erfolg des „Freischütz“ hatte dem Glauben an die musikalische Unfehlbarkeit Spontini's ein Ende gemacht.

Mit dem „Freischütz“, der die treue Liebe jugendlicher

Gemüther von echt deutscher Innigkeit und Keuschheit, daneben die dämonischen, den Menschen umgarnenden Gewalten, alles dies auf dem Untergrunde des romantischen Waldlebens, in Tönen schildert, welche in frischester Unmittelbarkeit dem Herzen entquellen, hat Weber seinem Volke ein Kunstwerk geschaffen, dessen Popularität schwerlich jemals übertroffen werden kann. Nicht durch hohe Genialität und absolute Beherrschung des Stoffes, wie sie Mozart eigen gewesen, sondern durch sein liebevolles Eingehen auf die geheimsten Empfindungen der deutschen Volksseele konnte Weber zum Liebling seiner Nation werden und sich als solcher bis auf den heutigen Tag behaupten. Die Dankbarkeit, welche Deutschland ihm schon bei seinen Lebzeiten bewiesen hatte, fand noch ungleich wärmeren Ausdruck, als achtzehn Jahre nach seinem Tode (London 1826) die auf fremdländischem Boden bestatteten Reste des Meisters seinem Vaterlande feierlich zurückgegeben wurden. „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du!“ so lauteten die begeisterten Worte, mit welchen Richard Wagner, als Nachfolger Weber's am Dirigentenpulte des Dresdner Hoftheaters, die Feierlichkeit zur Bestattung in heimischer Erde eröffnete — „Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden.“

Der weitere Verlauf der von der deutschen Tonkunst eingeschlagenen romantischen Richtung zeigt uns zwei Musiker, welche mit ihren Schöpfungen der Gegenwart so nahe stehen und bei der heutigen Generation ein so volles Verständniss gefunden haben, dass es hier genügen darf, ihre Stellung zur musikalischen Entwickelung im Allgemeinen zu kennzeichnen. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) und Robert Schumann (1810—1856) sind die Hauptvertreter derjenigen Schule, welche sich die Weiterbildung der Instrumentalmusik auf Grund der Beethoven'schen Hinterlassenschaft zum Ziel setzte. Diesen durch gleichartige Leistungen zu übertreffen, wurde bereits an früherer

Stelle als eine Unmöglichkeit bezeichnet, doch ist es den beiden genannten Meistern nicht versagt geblieben, das Ausdrucksgebiet der Instrumentalmusik nach gewissen Seiten hin zu erweitern. So konnte Mendelssohn in der Treue der Naturschilderung durch Töne nicht allein Beethoven, sondern auch Weber übertreffen, wie z. B. in seiner Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“, und es sogar unternehmen, landschaftliche Bilder lediglich mit Hülfe orchestraler Mittel zur Anschauung zu bringen, wie in der Ouvertüre „Die Hebriden“ und den Sinfonien in A-dur und A-moll, die ihre Beinamen der „italienischen“ und „schottischen“ mit doppeltem Rechte tragen, weil sie ausser dem nationalen auch den landschaftlichen Charakter dieser Länder — den der Componist übrigens auf seinen Reisen selbst zu erfassen Gelegenheit gehabt hatte — in ihrer Musik wiederspiegeln. In der Beherrschung grosser, breitentwickelter Formen erweist sich Schumann als der Höherbegabte, übertrifft auch Mendelssohn noch an Tiefe der Gedanken, so dass er mit seinen formvollendeten, vom ganzen Zauber der Romantik erfüllten Symphonien und Kammercompositionen unter den Vertretern der nachbeethoven'schen Instrumentalmusik obenan stehen darf.

Dennoch dürfen wir den Schwerpunkt seiner Leistungen wie auch der Mendelssohn's nicht in der Orchestermusik oder in den grossen Formen überhaupt suchen. Die durchaus subjective Natur beider Künstler, welche bei Schumann gegen das Ende seiner Laufbahn sogar zu einem eigensinnigen Einspinnen in die persönliche Gefühls- und Gedankensphäre führte, veranlasste sie, sich mit Vorliebe den kleinen und kleinsten Formen zuzuwenden; solchen, in denen die flüchtig auftauchenden Stimmungen des individuellen Menschen zum Kunstwerk fixirt werden, wie im Liede und noch mehr in der von Mendelssohn eingeführten Kunstgattung, dem „Lied ohne Worte“ für Clavier, in welchem der Tonsetzer den momentanen Eingebungen mit ungleich grösserer Freiheit folgen darf als im wirklichen Liede, da er dort weder durch Texteswörte noch durch ein Versmaass gebunden ist. In dieser Gattung von Stimmungsbildern haben sowohl Mendelssohn wie Schumann, dieser in seinen, den Liedern ohne Worte nachgebildeten „Kinderscenen“ „Novelletten“ etc. Bedeutendes geschaffen, doch lief die Tonkunst dabei Gefahr, sich zu sehr ins Individuelle zu verlieren, und von ihrer allgemeingültigen Kraft einzubüssen. Mendelssohn's Subjectivismus erhielt ein heilsames Gegengewicht durch seine Anlehnung an Bach und Händel — wir sahen schon

bei Erwähnung seiner Oratorien, wie das Studium der Werke dieser Meister auf seine eigene Production fördernd gewirkt hat; Schumann dagegen liess, besonders in seinen Clavierwerken die subjective Stimmung und das romantische Sehnen so schrankenlos walten, dass Herder's bei früherer Gelegenheit (S. 11) citirter Ausspruch über die Gefährlichkeit einer Trennung der Instrumentalmusik von der Vocalmusik hier seine Bestätigung findet: denn in der That versetzt uns Schumann's Claviermusik nicht selten „in ein Reich dunkler Ideen, und weckt Gefühle auf, welche im Strome künstlicher Töne ohne das Wort keinen Wegweiser finden.“ Aus dem Gesagten ergiebt sich von selbst, dass weder Mendelssohn noch Schumann für die dramatische Musik eine hervorragende Begabung hatten, denn diese ist durch die Fähigkeit des Künstlers bedingt, sich zu objectiviren, die eigene Individualität mit der Aussenwelt in Uebereinstimmung zu setzen, seine Gebilde als von seiner Person losgelöst erscheinen zu lassen. Die von ersterem hinterlassenen Fragmente der Oper „Loreley“ können ungeachtet ihres hohen musikalischen Werthes den Hörer nicht darüber täuschen, dass der Concertsaal und nicht das Theater ihre eigentliche Heimath ist, und Schumann's Oper „Genoveva“, welche der Leipziger Kritiker J. C. Lobe nicht unrichtig ein grosses durchcomponirtes Lied genannt hat, vermochte wegen mangelnder dramatischer Lebenskraft nur eine Scheinexistenz zu führen, wie man sich nach wiederholten Versuchen auf verschiedenen deutschen Bühnen überzeugen musste.

Nicht weniger üppig als in Deutschland hat sich die Romantik bei den Franzosen entfaltet, besonders nachdem dort in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts Victor Hugo als dichterischer Vorkämpfer der romantischen Ideen aufgetreten war. Die musikalischen Repräsentanten dieser Ideen, Hector Berlioz (1803—1869) und Franz Liszt (geb. 1811) können jedoch kaum als französische Musiker gelten — der letztere schon wegen seiner ungarischen Nationalität nicht — denn da sie in der Instrumentalmusik das ihrem kunstschöpferischen Drange entsprechende Tonmaterial fanden, so mussten sie folgegemäss im Vaterlande derselben, bei den deutschen Meistern der Instrumentalcomposition ihren Stützpunkt suchen. Bei ihrer innigen Verehrung für Beethoven jedoch, welche Liszt namentlich bewähren konnte, indem er seine unglaubliche Reproductionskraft als Claviervirtuose in den Dienst des Meisters stellte, war es ihnen schwer, die Klippe zu vermeiden, an welcher ein Theil ihrer deutschen Kunstgenossen,

soweit dieselben auf der Beethoven'schen Instrumentalmusik weiter gebaut, gescheitert waren. Doch wussten sie beide dieser Gefahr zu entgehen, indem sie eine glückliche Allianz mit der Poesie eingingen und dieselbe auf ihrer Fahrt durch das stürmische Meer der Töne zum Wegweiser nahmen: sie legten ihren Instrumentalcompositionen einen bestimmten dichterischen Stoff zu Grunde, durch welchen sie sich zur Tongestaltung anregen liessen. ohne sich jedoch deshalb in der Freiheit derselben zu beschränken, und wurden so die Schöpfer der sogenannten Programm-Musik. Diese von Berlioz und noch entschiedener von Liszt in seinen „symphonischen Dichtungen“ eingeschlagene Richtung ist vielfach als ein Irrweg bezeichnet worden, und selbst ein so entschiedener Vorkämpfer des künstlerischen Fortschrittes, wie Richard Wagner, konnte anfänglich die Programm-Musik verwerfen, als ein „egoistisches Streben der Sonderkünste nach Mittheilung eines, ausserhalb ihrer Sphäre liegenden, ihren eigenen Mitteln unerreichbaren Inhaltes“; später jedoch änderte er seine Meinung, weil er, wie es in seiner Schrift „Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen“ ausgesprochen ist, inzwischen eingesehen hatte „dass die Programm-Musik nicht dem Wort oder der bildenden Kunst den Rang ablaufen und Dinge darstellen will, die nur jenen zugänglich sind, vielmehr eine besondere Art des Vereines zweier selbständiger Factoren bildet: der Poesie und der Musik.“ Ist nun zwar diese Vereinigung der hörbaren Musik mit der lediglich im Geiste des Hörers wirkenden Dichtung nur eine überaus lockere und, wenn man will, unvollständige; ist ferner das Zusammenwirken der beiden Künste während des Kunstgenusses selbst schwer zu erweisen, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, dass die Poesie auch in diesem Falle dem schaffenden Meister einen Anhaltepunkt bei der Entwickelung seiner Gedanken bietet und ihn zur Erfindung neuer Formen hinleitet, dem Zuhörer aber das Verständniss des musikalischen Kunstwerkes wesentlich erleichtert.*)

*) Die Programm-Musik verfehlt nur dann ihre Aufgabe, wenn sie es unternimmt, concrete Empfindungen und bestimmte Vorgänge darzustellen, wie z. B. Froberger (17. Jahrhundert) die Abenteuer einer Rheinfahrt in einer Claviersuite zu schildern versucht „wo u. a. vorgestellt wird, wie Einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber in's Wasser fällt“ — und Kuhnau in seiner „Musikalischen Vorstellung einiger biblischer Historien in sechs Suonaten auf dem Clavier zu spielen“ (1700) den Betrug Laban's durch Jakob musikalisch illustriren will. Dahin gehört auch Seb. Bach's Capriccio über die Abreise seines Bruders, mit der „Vorstellung unter-

Das charakteristische Merkmal der musikalischen Romantiker Frankreichs, jene Vereinigung des Kunstgeistes verschiedener Nationalitäten, tritt am deutlichsten bei Friedrich Chopin hervor. Von französisch-polnischen Eltern 1809 bei Warschau geboren, und im innigen Geistesverkehr mit den deutschen Instrumental-Meistern zum Künstler gereift, vermochte er auf Grund der in ihm verschmolzenen Empfindungsweise dreier Nationen sich ein eigenes Tonreich aufzubauen, in welchem er eine unbeschränkte Herrschaft ausübte. Der chevalereske Sinn und der geschichtliche Schmerz des Polen, die leichte Anmuth und Grazie des Franzosen, der romantische Tiefsinn des Deutschen vereinigen sich in Chopin zu einem Ganzen von solcher Originalität, dass seine Musik, wenngleich lediglich für das Clavier erdacht, doch auch über das Gebiet dieses Instrumentes hinaus befruchtend wirken konnte. Wenige Componisten haben im Beginn ihrer Laufbahn so geringe Anerkennung gefunden als er; stellte ihm doch Kalkbrenner, als er, selbst schon ein fertiger Künstler, in Paris dessen Unterricht suchte, die Bedingung, sich zu einem dreijährigen Cursus zu verpflichten! Indessen wusste er sich hier durch eigene Kraft bald eine Stellung zu erringen, welche die seiner Nebenbuhler weit überragte, und sein schöpferischer Genius nahm in der Folge, trotz körperlicher Leiden, einen so gewaltigen Flug, dass er bei seinem frühen Tode (1849) der musikalischen Welt ein Erbtheil von unerschöpflichem Reichthum hinterlassen konnte.

Die in der Natur des Claviers begründete, durch Chopin und Liszt zu überraschender Höhe gesteigerte Fähigkeit, für sich allein das ganze Ausdrucksgebiet der Musik zu umfassen, den Empfindungen des Einzelnen in ihrem weitesten Umfange und unabhängig von jeglicher fremden Mitwirkung als Organ zu dienen, — diese Fähigkeit lässt uns das Uebergewicht, welches das Clavier in neuerer Zeit über die anderen Instrumente errungen, als eine, durch die Romantik des 19. Jahrhunderts wesentlich bedingte Erscheinung erkennen, wenn auch der Ursprung des modernen Clavierspiels noch in die classische Epoche des vorigen Jahrhunderts zurückreicht. Die Väter desselben sind Mozart, auf welchen die durch Em. Bach vermittelten Traditionen Seb. Bach's

---

schiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen", endlich Beethoven's „Schlacht von Vittoria" und seine Nachahmung der Vogelstimmen im zweiten Satze der Pastoralsymphonie, welches Werk jedoch im Uebrigen als Programm-Musik im besten Sinne gelten darf.

übergegangen waren, und Muzio Clementi (geb. zu Rom 1752 gest. zu London 1832) der jenem an Gediegenheit nicht nachstand, hinsichts der Eleganz des Spieles aber ihn sogar noch übertraf. Sie wurden die Häupter zweier Schulen, die wir als die wiener und die londoner bezeichnen können; von diesen beiden Schulen war es auffallender Weise die wiener, in welcher die Virtuosität zuerst die Oberhand über den strengen ernsten Stil gewann, und zwar ist Mozart's Schüler Nepomuk Hummel (1778—1837) der Vertreter der neuen, wenn auch noch gediegenen, so doch eine glänzende Bravour nicht verschmähenden Richtung. In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde Carl Czerny (1791—1857) das Haupt der wiener Schule, aus welcher nunmehr eine grosse Zahl von Virtuosen hervorgingen, in deren Leistungen das Streben, durch Fingerfertigkeit zu überraschen, auf Kosten des musikalischen Gehaltes in den Vordergrund trat, bis mit dem Erscheinen der drei bedeutendsten Schüler Czerny's Franz Liszt (geb. 1811) Sigismund Thalberg (1812—1871) und Theodor Kullak (geb. 1818) das Clavierspiel wiederum die Lösung höherer Kunstaufgaben zum Ziel nahm. Von diesen haben sich Liszt und Kullak vornehmlich an Beethoven angelehnt, indem sie in den Geist dieses, auch hinsichts seiner Behandlung des Clavieres einzig dastehenden Meisters eindrangen und das in weiteren Kreisen noch schlummernde Verständniss für seine künstlerischen Offenbarungen weckten, während Thalberg durch Ausbildung einer bestimmten Seite der Clavier-Technik, des gesangreichen Spieles, die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes den neuen Aufgaben entsprechend erweiterte.

Die londoner Schule des Clementi wurde von dessen Schüler J. B. Cramer (1771—1858) fortgesetzt, der sich namentlich durch das Studium der Werke Bach's und Händel's jene Meisterschaft im Claviersatze aneignete, die wir in seinen berühmten Etüden bewundern. Weitere bedeutende Schüler Clementi's sind Ludwig Berger (1777—1839) der Lehrer Mendelssohn's, und John Field (1782—1837) bekannt durch seine den Chopin'schen nahe verwandten Nocturnen. — Eine dritte, um Anfang des Jahrhunderts in Prag entstandene, zuerst von Dionys Weber, dann von Tomaschek geleitete Schule des Clavierspiels fand in des ersteren Schüler Ignaz Moscheles (1794—1870) ihren Hauptvertreter, der wie auch C. M. von Weber und Mendelssohn, als Spieler und als Componist eine Richtung verfolgte, in welcher sich brillante Technik und geistige Tiefe völlig durchdringen.

Auf französischem Boden scheint der früher so reich entwickelte clavierkünstlerische Sinn geraume Zeit geschwunden zu sein, denn unter den Clavierspielern, welche nach Rameau's Tode dort herrschten, findet sich keiner von hervorragender Bedeutung. Erst mit der Anstellung Louis Adam's als Lehrer am pariser Conservatorium der Musik (1795) beginnt das französische Clavierspiel sich wiederum zu heben, und nicht lange danach konnte Adam's Schüler, Friedrich Kalkbrenner (1778—1849) durch sein Spiel wie auch durch seine Compositionen die Aufmerksamkeit der ganzen musikalischen Welt in Anspruch nehmen, wiewohl er keineswegs streng-künstlerischen Grundsätzen folgte, vielmehr im Verein mit seinem jüngeren Zeitgenossen Henri Herz der Urheber der seichten Salonmusik wurde, welche einige Jahrzehnte lang das grosse Publicum ausschliesslich fesselte. Ihnen gegenüber fehlte es jedoch auch in Paris nicht an Künstlern, welche das Clavierspiel im Geiste der classischen Meister weiter bildeten, an ihrer Spitze Henri Bertini (1798—1876) auf Clementi's Schule fussend und rühmlich bekannt durch seine Etüden, welche an pädagogischem Werthe den Cramer'schen kaum nachstehen; ferner Zimmermann und Stamaty, denen die heutige französische Pianisten-Generation ihre Ausbildung verdankt, dem ersteren Alkan (der ältere) und Lacombe, dem letzteren Saint-Saens u. a.

Bei der von Jahr zu Jahr wachsenden Verbreitung des Clavierspiels war es unausbleiblich, dass die übrigen Instrumente allmählich in den Hintergrund traten und die Theilnahme des Publicums für sie immer geringer wurde. Selbst die Violine musste die glänzende Stellung einbüssen, welche sie noch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich in Italien eingenommen hatte, wo die Schulen des Corelli (Rom), Vivaldi (Venedig) und Tartini (Padua) das classische Violinspiel gepflegt und durch ihre Zöglinge über ganz Europa verbreitet hatten. Gleichwohl erlebte es noch in diesem Jahrhundert eine Nachblüthe in der durch Viotti, einen Abkömmling der Tartini'schen Schule gestifteten französischen Violinistenschule, deren Repräsentanten Rode, Kreutzer und Baillot als Virtuosen und Componisten, besonders aber als Verfasser der berühmten, 1803 zu Paris erschienenen „Méthode de Violon“ einen hohen Rang unter den Förderern ihres Instrumentes beanspruchen dürfen. Später wurde Belgien der Schauplatz der Entwickelung des Violinspiels, wo de Bériot und sein Schüler Vieuxtemps einer Schule vor-

standen, welche die Ausbildung einer glänzenden Technik anstrebte, ohne dabei die Vorbilder der classischen Zeit aus den Augen zu verlieren. Während die früher so einflussreiche Violinschule Italiens inzwischen jede Bedeutung verloren hatte — denn auch der geniale Paganini vermochte nicht auf die schlummernde künstlerische Triebkraft seines Vaterlandes belebend zu wirken — war in Deutschland durch Louis Spohr eine Schule ins Leben gerufen, welche mit demselben Erfolge wie die französische des Viotti die werthvollen Errungenschaften der älteren Italiener wahrte und weiterbildete. Spohr's Verdienste um die Violine, sowohl als Virtuose wie als Componist und als Lehrer, überragen noch diejenigen, welche er sich um die romantische Oper erworben hat. In ersterer Eigenschaft konnte er neben Paginini, mit dem er während des Winters 1816—17 in Italien zusammentraf, allgemeine Bewunderung erregen; in seinen zahlreichen Violincompositionen herrscht durchweg die edle und innige Empfindung welche auch seine dramatischen Werke kennzeichnet, daneben das feinste Gefühl für die technischen Eigenthümlichkeiten des Instruments. Als Lehrer hat er auf das gesammte violinspielende Deutschland gewirkt, theils persönlich, theils durch seine vortreffliche 1831 erschienene „Violinschule", endlich auch durch seine Schüler, deren sein Biograph Alex. Malibran nicht weniger als 187 namhaft macht. Unter diesen hat sich Ferdinand David durch seine umfassende Thätigkeit am leipziger Conservatorium ausgezeichnet, dem er von der Gründung desselben (1843) bis zu seinem Tode (1873) als Lehrer angehörte.

Bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts sehen wir die musikalische Romantik ihre Herrschaft unter der Führung Mendelssohn's und Schumann's immer mehr erweitern — da erschien das verhängnissvolle Jahr 1848, in welchem die während der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur unklar erschauten politischen und socialen Ziele sich den Blicken der fortschrittsbedürftigen Menschheit in voller Deutlichkeit zeigten. Mendelssohn sollte die Bewegung jenes Jahres nicht mehr erleben; Schumann konnte wohl äusserlich durch sie berührt werden — wie seine „vier Märsche 1849" zeigen, in denen er die Eindrücke des kriegsbewegten Lebens um ihn her auf dem Clavier zu schildern versuchte — seine Kunstrichtung indessen blieb dieselbe, ja sein Hang zu romantischer Träumerei steigerte sich bis zum Krankhaften. Und doch drängte die Zeit mit ihren positiven Errungenschaften zur Aufstellung neuer Zielpunkte auch für die Kunst, denn, wenn Sokrates einmal davor

warnt „nirgends die Gesetze der Musik zu ändern, und keine neuen Musikgattungen einzuführen, als nur zugleich mit den wichtigsten bürgerlichen Ordnungen“*) so dürfen wir umgekehrt behaupten, dass eine so radicale Veränderung der „bürgerlichen Ordnungen“, ein so gewaltiger Umschwung wie der des Jahres 1848 nothwendigerweise auch veränderte Kunstanschauungen und Kunstbedürfnisse im Gefolge haben musste. Um diesem Verlangen Genüge zu leisten, um an Stelle der sich ausgelebt habenden Romantik ein Neues zu setzen, dazu bedurfte es einer robusteren Künstlernatur als die Mendelssohn's und Schumann's oder gar ihrer Epigonen. In Richard Wagner, mit dem unsere musikgeschichtliche Rundschau zum Abschluss gelangt, werden wir den Mann kennen lernen, der mit seltener vielseitiger Begabung und eiserner Willenskraft der Musik neue Bahnen eröffnete, und, wie es sich von Jahr zu Jahr deutlicher herausstellt, durch seine reformatorische Wirksamkeit dem Fortschrittsbedürfniss nicht nur seiner Nation, sondern der gesammten kunstgebildeten Welt entgegen gekommen ist.

*) Plato's „Staat“ übersetzt von Schleiermacher, Buch IV. Cap. 3.

XII.

Richard Wagner.

Die Besprechung eines noch unter uns lebenden und schaffenden Künstlers in einer Reihe mit den grossen Meistern der Vergangenheit ist zwar principiell nicht zulässig, weil den Zeitgenossen ein Gesammt-Ueberblick seines Schaffens versagt ist und es deshalb einer späteren Zeit überlassen bleiben muss, den Werth desselben endgültig festzustellen.*) Wenn wir jedoch Richard

*) So wenig wir im Stande sind, die Höhe eines Berges aus nächster Nähe richtig zu beurtheilen, vielmehr erst in gewisser Entfernung sein Verhältniss zu den Nachbargipfeln erkennen, so wird auch das Urtheil für oder wider eine ausserordentliche Erscheinung auf dem Kunstgebiet so lange irren, bis sie in ihrer ganzen Bedeutung übersehen werden kann, was erfahrungsmässig nicht den Zeitgenossen, sondern erst einer folgenden Generation beschieden ist. Diese keineswegs neue Erfahrung, sowie die andere, dass die kategorischen Urtheile zu Gunsten oder Ungunsten einer neuen, zur älteren in Gegensatz tretenden Kunstrichtung stets nur zu unfruchtbarem Parteigezänke führen, sie dürfen uns jedoch nicht veranlassen, die Hände in den Schooss zu legen und eine abwartende Stellung einzunehmen, bis die neuen Ideen im Kampfe um ihr Dasein entweder gesiegt haben oder unterlegen sind; wir sollen vielmehr keinen Fleiss und keine Mühe scheuen, sie uns anzueignen, die Empfindung des Fremdartigen, welche uns bei oberflächlicher Bekanntschaft von ihnen trennt und abstösst, zu überwinden: so werden wir dem bahnbrechenden Künstler, welcher uns sein Bestes, die reichsten Schätze seines Geistes bietet, gerecht werden und zugleich ein Gegengewicht bilden gegen die grosse Menge derer, welche diese Gaben, meist aus Bequemlichkeit und Scheu vor dem anscheinend Fremdartigen verschmähen und dann schnell bereit sind, den Geber zu verurtheilen. Haben wir uns aber mit der neuen Kunstrichtung befreundet und die Bedeutung ihres Vertreters klar erkannt, so dürfen wir uns auch seiner Führung nicht an einem, nach unserm Belieben festgesetzten Punkte entziehen, sondern wir müssen es als eine künstlerische Pflicht ansehen, dem Manne, von dessen überlegener Kunsteinsicht wir einmal den Beweis erhalten haben, auch dann zu folgen, wenn er einen von seinem bisherigen abweichenden Weg einschlägt. Die so gangbare Redensart „ich habe alle

Wagner gegenüber von dem Princip abweichen, nach welchem die Geschichte nur das bereits zum Abschluss Gelangte zu betrachten hat, so sind wir aus verschiedenen Ursachen dazu berechtigt: einmal, weil die durch ihn hervorgerufene Bewegung von den Thatsachen einer künstlerisch ruhmreichen Vergangenheit ihren Ausgangspunkt nimmt; sodann weil die von ihm angestrebten Ziele durch seine schriftstellerischen Arbeiten aufs bestimmteste bezeichnet und für jedermann erkennbar geworden sind; endlich weil schon mehr als ein Menschenalter hinter uns liegt, seitdem er durch sein künstlerisches Schaffen die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hat, so dass eine Uebersicht desselben schon jetzt bis zu einem gewissen Grade möglich ist. Eine eingehende Beschäftigung mit Wagner's Leistungen als Dichter, Componist und Philosoph verbietet sich freilich, in Anbetracht des gewaltigen Umfanges derselben, sowie der uns zugemessenen Zeit, an dieser Stelle von selbst; es kann sich hier nur darum handeln, einen Einblick in den Werdeprocess der Wagner'schen Kunst zu thun, und da die Hauptmomente seines reichbewegten Lebens zu seiner künstlerischen Entwickelung in enger Beziehung stehen, so wird eine kurze Skizze seines Lebenslaufes bis zu den allbekannten Ereignissen der letzten Jahre das geeignetste Mittel zur Erreichung unseres Zweckes sein*) — denn, wie Goethe treffend

---

Hochachtung vor dem N. N., aber ich gehe nicht mit ihm durch Dick und Dünn" ist im Grunde nichts anderes als die lächerliche Anmaassung, dem Genius das Gebiet für sein Schaffen vorzuschreiben, ihm die Grenze zu ziehen, über welche er nicht hinausgehen darf. „Wenn wir bei einem bewährten Autor" sagt Coleridge „etwas Verfehltes zu entdecken glauben, so sollten wir zunächst annehmen, dass w i r unfähig sind ihn zu verstehen, bis wir uns von s e i n e r Unfähigkeit völlig überzeugt haben." Das Schicksal der Werke Richard Wagner's kann keinen Zweifel lassen, dass die Befolgung dieser Lehre dem Künstler manche entmuthigende Erfahrung, seinen vorschnellen Richtern aber manche nachträgliche Beschämung erspart haben würde. Uebrigens stehen Wagner's Erlebnisse keineswegs vereinzelt da: das Loos des Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger war z. B. auch das der Opern Rameau's, deren jede bei ihrem ersten Erscheinen durchfiel, weil sie ihrer Vorgängerin nicht ähnlich genug war, d. h. sie an Bedeutung überragte. („Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et s'ils se relevèrent ensuite, ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens. Lorsque ensuite la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violents de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle." Baron von Grimm „Correspondance littéraire" October 1764).

*) Eine ausführliche Biographie des Künstlers veröffentlichte 1876 Carl Fr. Glasenapp unter dem Titel „Richard Wagner's Leben und Wirken"

gegen seinen Freund Zelter äussert, nachdem er seine Liebhaberei für das Studium der Musikgeschichte bestätigt hat „wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt?“

Richard Wagner ist in Leipzig am 22. Mai 1813 geboren, nur vier Jahre nach Mendelssohn und drei Jahre nach Schumann, mithin als Zeitgenosse der Männer, über deren musikalischen Gedankenkreis hinaus er ein Menschenalter später einen so gewaltigen Sprung that, dass man an eine Entfernung von mehreren Generationen zu glauben geneigt wäre. Der Kanonendonner der Völkerschlacht, welcher, Deutschlands Befreiung verkündend, sich in die ersten Lebensäusserungen des Säuglings mischte, die nationale Begeisterung, inmitten derer er seine frühesten Eindrücke empfing, können kaum ohne nachhaltige Wirkung auf die Gemüthsentwickelung des Kindes geblieben sein; schon in der Wiege mag jene Liebe zum Vaterlande in ihm gekeimt haben, die sich später als einer der wesentlichen Züge von Wagner's Charakter bewährt hat, und die weder durch sein klares Verständniss für alles, worin uns das Ausland überlegen ist, noch durch das hartnäckige Misstrauen, dem er in Deutschland lange Zeit begegnete, geschwächt werden konnte. Seine künstlerischen Anlagen sollten gleichfalls schon im zarten Kindesalter der Nahrung nicht ermangeln, Dank der liebevollen Anregung seines Stiefvaters, des Schauspielers Ludwig Geyer, welcher nichts versäumte, um dem Knaben für den frühzeitigen Verlust des eigenen Vaters Ersatz zu bieten. Mit seiner musikalischen Erziehung wollte es freilich nicht recht glücken, und der Unterricht im Clavierspiel musste bei der Abneigung des Schülers gegen das blos technische Studium nach kurzer Zeit wieder aufgegeben werden. Dagegen zeigte er als Schüler der Kreuzschule zu Dresden, wohin seine Familie nach dem Tode des Vaters übergesiedelt war, lebhaftes Interesse für alte Sprachen und antike Dichtkunst. Die griechischen Dichter zogen ihn besonders an, später auch Shakespeare, durch den er schon vor erreichtem Jünglingsalter zu seinem ersten dichterischen Versuch angeregt wurde; es war dies ein grosses Trauerspiel, von dem uns der Autor selbst berichtet, dass es ihn volle zwei Jahre beschäftigt habe, und bezüglich der Anhäufung

in zwei Bänden (Cassel und Leipzig, Carl Maurer). Wagner's eigene Schriften erschienen 1871—1873 in neun Bänden bei E. W. Fritzsch in Leipzig.

tragischer Conflicte hinter keinem der Dramen seines grossen Vorbildes zurückgeblieben sei. „Zweiundvierzig Menschen starben im Verlauf des Stückes und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen wären.“*)

In diese Zeit fallen auch die ersten nachhaltigen Eindrücke auf die musikalische Natur des Knaben, und zwar bei Gelegenheit einer Aufführung des „Freischütz“, der in Dresden, wie zuvor in Berlin enthusiastisch aufgenommen wurde, trotz des Widerstandes der Vertreter der italienischen Oper, sowie der Literaturpoeten, deren Haupt, Ludwig Tieck, den Freischütz „das unmusikalischste Getöse“ genannt hatte „das je über die Bühne getobt sei.“ Die von damals herstammende Verehrung Wagner's für die Kunst und die Person Weber's hat sich im Verlauf seiner Entwickelung nicht vermindert, auch dann nicht, als er in Leipzig, nach dorthin erfolgter Rückkehr in Folge des Todes seines Stiefvaters, mit Beethoven's Musik bekannt geworden war. Allerdings war diese Bekanntschaft geeignet, den fünfzehnjährigen Jüngling für eine Zeit lang ausschliesslich in Anspruch zu nehmen; namentlich wirkte die Egmont-Musik so sehr auf ihn, dass er sich entschloss, die Tonkunst zu seinem Beruf zu machen, wobei in erster Reihe der Wunsch mitwirkte, seine Trauerspiele von einer ähnlichen Musik begleitet, an die Oeffentlichkeit zu bringen. Dass er der Mann sei, eine solche dereinst zu componiren, und dass er auch die Schwierigkeiten des dazu nöthigen Studiums nicht zu fürchten habe, war für ihn so gut wie eine ausgemachte Sache; anders aber dachten die Seinigen, denen es bedenklich war, den jungen Enthusiasten von dem früher erwählten Dichterberufe zu einem andern übergehen zu sehen. Eine Vereinigung des Dichter- und Musikerberufes mussten sie, bei den zu ihrer Zeit (theilweise auch noch heute) herrschenden Anschauungen, und nachdem eine Jahrhunderte lange Praxis, allen Gegenbestrebungen zum Trotz, die Vertheilung dieser Thätigkeiten unter zwei Personen gleichsam sanctionirt hatte, für ein phantastisches und aussichtsloses Wagniss halten.**)

---

*) R. Wagner, Autobiographische Skizze, gesammelte Schriften I. S. 8.

**) Die Sehnsucht nach der Wiedervereinigung des Dichters und Musikers in einer Person scheint seit dem Untergange der antiken Cultur niemals ganz erloschen zu sein, denn wiederholt sehen wir sie bei künstlerisch angelegten Naturen zum Ausdruck gelangen. So schreibt Friedrich der Grosse an die Kurprinzessin Maria Antonia von Sachsen, welche ihm zwei

Auch Wagner musste einsehen, dass er sich der Musik zunächst ausschliesslich zu widmen habe, wollte er anders das ihm vorschwebende Ziel erreichen, und demgemäss begann er, nach absolvirtem wissenschaftlichen Studium (erst an der Leipziger Nicolaischule, dann an der Universität) sich dem des Contrapunkts mit vollem Eifer hinzugeben. Hierin durch den Cantor der Thomasschule, Weinlig, bei weiteren Compositionsversuchen durch den, damals am Leipziger Theater als Capellmeister angestellten Heinrich Dorn gefördert, konnte er schon 1833 als Componist in die Oeffentlichkeit treten, und zwar mit einer Symphonie, die in einem der Gewandhausconcerte zur Aufführung gelangte, sowie mit einer, noch in derselben Saison aufgeführten Concertouverture. Noch näher trat er der praktischen Seite seines Berufes auf einer demnächst unternommenen Reise nach Würzburg, wo sein Bruder Albert als Sänger und Schauspieler wirkte, und er selbst sich zeitweilig an den Leistungen des Theaters als Chordirigent betheiligte; hier entstand auch sein erstes dramatisches Werk, eine dreiactige romantische Oper „Die Feen“, deren Text er nach Gozzi's „La donna serpente“ selbst gedichtet hatte. Die Aufführung dieses Erstlingswerkes lag ihm, nachdem er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, sehr am Herzen; doch wurde dieselbe durch immer neue Hindernisse verzögert, und da eben jetzt eine Wendung in Wagner's Geschmacksrichtung eingetreten war, nachdem er durch Vermittelung der Sängerin Schröder-Devrient den Reiz und den Werth der italienischen und französischen Oper erkannt, so verlor auch er das Interesse für seine Arbeit und verzichtete auf den Vortheil

von ihr gedichtete und componirte Opern übersandt hatte: „Vous donnez un exemple aux compositeurs, qui tous, pour bien réussir, devraient être poëtes en même temps“ — und Lesueur, Capellmeister an der Notre-Dame-Kirche in Paris, später Inspector des Conservatoriums und als solcher der Lehrer und Freund Berlioz', beklagt in seiner 1787 erschienenen Schrift „Essai sur une musique une et imitative“ die Unfreiheit des katholischen Kirchencomponisten mit den Worten: „Oh! s'il était permis au musicien de composer ces paroles! Que ne pourrait-il pas faire!“ Die Beispiele derartiger „frommer Wünsche“ liessen sich massenhaft vermehren; um so seltener erscheinen dafür die Tonkünstler, welche im Gegensatz zur Convention es als eine künstlerische Pflicht erkannt haben, ihre Texte selbst zu verfassen, wie z. B. Lortzing, dessen Opern ihre Wirkuug vornehmlich dem einheitlichen Verhältniss zwischen Dichtung und Musik verdanken und zugleich beweisen, dass man, auch ohne einen Platz unter den Literatur-Dichtern einzunehmen, doch als Dichter-Componist Bemerkenswerthes leisten kann.

einer öffentlichen Darstellung. Die schriftstellerische Thätigkeit bot ihm schon jetzt einen Ersatz für die ihm vorläufig versagten Erfolge als schaffender Künstler; ein, unter dem Eindruck jener Opern, namentlich der Auber'schen „Stumme von Portici" verfasster Aufsatz zeigt ihn uns als den unerbittlichen Gegner der Einseitigkeit und der Routine, als welcher er später eine nicht minder unerbittliche Opposition hervorrief. Schon hier spricht er die Absicht aus „die Begriffsverwirrung deutschthümelnder Musikkenner über deutsche Musik, wenn nicht zu heilen, so doch in helles Licht zu setzen." „Wir haben allerdings" behauptet er „ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, und dies ist die Instrumentalmusik; eine deutsche Oper aber haben wir nicht und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind viel zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen . . . . Ich will zwar keineswegs, dass die französische und italienische Musik die unsrige verdrängen soll, aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufathmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Theil affectirten Contrapunkt vom Halse werfen und endlich Menschen werden."

Die Stelle eines Theatercapellmeisters in Magdeburg, die Wagner im Herbst des nächsten Jahres (1834) antrat, bot ihm reiche Gelegenheit, seine im vorstehenden ausgesprochenen vielseitigen Kunstbedürfnisse zu befriedigen. Der bunte Wechsel im Opernrepertoire eines deutschen Stadttheaters, das tägliche Einstudiren und Dirigiren deutscher, italienischer und französischer Opern, so wie die dabei gewonnenen Erfahrungen halfen ihm die Lasten seines neuen Amtes freudig ertragen und hielten seinen Muth aufrecht, so oft er auch einsehen musste, dass seine Bemühungen um die Hebung des Theaters bei den kleinlichen Verhältnissen desselben erfolglos bleiben würden. Mittlerweile war auch eine zweite Oper vollendet: „Das Liebesverbot", deren Stoff er Shakespeare's „Maass für Maass" entnommen hatte und deren Musik eine ungleich grössere Freiheit zeigt, als die, noch stark von Weber beeinflusste der „Feen." Im Winter 1836 konnte dies Werk in Scene gehen, doch waren die Umstände seiner Aufführung so wenig günstig, dass es, mit Ausnahme einiger halbweg gut ausgeführter Scenen keinen Eindruck hervorbringen konnte, während der Autor bei dieser Gelegenheit die Schattenseiten seines Berufes drückender als je empfand und die Un-

möglichkeit erkannte, mit den einem kleineren Stadttheater zu Gebote stehenden Mitteln etwas künstlerisch Erspriessliches zu leisten. Bei dieser Veranlassung kam er zu dem Entschluss, seine nächste grössere Arbeit von vorn herein auf eine Bühne ersten Ranges zu berechnen, unbekümmert darum, wo und wann sich dieselbe für ihn finden werde; in diesem Sinne verfasste er den Entwurf zu einer grossen tragischen Oper in fünf Acten: „Rienzi, der letzte der Tribunen“ und legte ihn derart an, dass es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten mal — auf einem in seinen Mitteln beschränkten Theater zur Aufführung zu bringen. Vorläufig blieb Wagner freilich noch auf Bühnen untergeordneten Ranges angewiesen, indem er 1836 in Königsberg und im folgenden Jahre in Riga als Theatercapellmeister thätig sein musste. Dass er weder in der einen noch in der andern Stadt künstlerische Befriedigung fand, liess sich nach den bisherigen Erfahrungen voraussetzen, und da er ausserdem mit materiellen Sorgen zu kämpfen hatte, so fasste er den unter seinen Verhältnissen abenteuerlichen Plan, nach Paris überzusiedeln, um dort, wenn möglich, den inzwischen vollendeten „Rienzi“ an der Grossen Oper zur Aufführung zu bringen.

Im Sommer 1839 war dieser Plan zur Reife gediehen; mit einem nach London bestimmten Segelschiffe wurde die Reise angetreten. „Die Seefahrt“ schreibt Wagner*) „dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir vom heftigsten Sturme, und einmal sah sich der Capitän genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten.“ Nach kurzem Aufenthalt in London begab sich Wagner nach Paris, wo er im Herbst des genannten Jahres, reich an Hoffnungen doch mit stark erschöpften Geldmitteln anlangte; gänzlich ohne Empfehlungen, war er einzig auf Meyerbeer angewiesen, dessen Bekanntschaft er schon auf der Reise in Boulogne gemacht, wo ihm derselbe aufs freundlichste seine Unterstützung zugesagt hatte. Aber weder die eigene Energie, noch die Bemühungen des einflussreichen Collegen vermochten den sanguinischen Künstler vor

*) A. a. O. S. 18.

jenen Täuschungen zu bewahren, welche durch die ungeheure Concurrenz der Arbeitskräfte aller Art in der französischen Hauptstadt bedingt sind. Schon während des ersten Winters musste er zur Einsicht gelangen, dass in den, durch die Gesetze der Mode und der Speculation geregelten Pariser Zuständen sein ideales Streben schwerlich jemals Würdigung finden werde. Die äussere Noth, die ihn zeitweilig zwang, aller selbständigen Kunstthätigkeit zu entsagen, um durch schriftstellerische Arbeiten für die „Gazette musicale" und durch Opern-Arrangements, sogar für das Cornet à piston, seinen Unterhalt zu verdienen, erhöhte seine Bitterkeit gegen die ihn umgebenden Verhältnisse. Sie fand ihren Ausdruck in der während dieses Winters entstandenen Ouvertüre zu Goethe's Faust, deren Motto die im Gemüth des Künstlers gährende und auf die Composition übertragene Stimmung andeutet:

> Der Gott, der mir im Busen wohnt,
> Kann tief mein Innerstes erregen;
> Der über allen meinen Kräften thront,
> Er kann nach aussen nichts bewegen;
> Und so ist mir das Dasein eine Last,
> Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.

Wir übergehen die traurige Zeit von Anfang 1840, der Entstehungszeit der Faust-Ouvertüre,*) bis zum Frühjahr 1842, wo Wagner, ohne auch nur einen einzigen Erfolg errungen zu haben, dafür aber um so reicher an ernsten Erfahrungen, der Hauptstadt Frankreichs den Rücken wendete. Die Nachricht, dass seine Opern „Rienzi" und die ebenfalls längst vollendete „Der fliegende Holländer" in Deutschland, erstere am Dresdener, die andere am Berliner Hoftheater zur Aufnahme angenommen seien, hatte seine immer dunkeler gewordenen Aussichten freundlich aufgehellt und gleichzeitig die Sehnsucht nach dem Vaterlande mächtig bei ihm angefacht. Er kam noch rechtzeitig nach Dresden, um die Proben des „Rienzi" zu überwachen und Zeuge der begeisterten Aufnahme zu sein, welche das Werk

*) Dies Werk ist in doppelter Hinsicht bemerkenswerth; einmal als die erste Arbeit Wagner's, welcher das grosse Publicum das Zeugniss der Lebensfähigkeit gegeben hat; ferner, weil hier inmitten aller Verdüsterung die kraftvolle Natur des Künstlers erkennbar wird, welche sich nicht, nach Art der früheren Romantiker durch die Drangsale des Lebens und den Weltschmerz überwältigen lässt, sondern den Kampf mit den finsteren Gewalten muthig aufnimmt und schliesslich als Sieger aus demselben hervorgeht.

bei seiner ersten Aufführung (20. Oct. 1842) trotz hoch gespannter Erwartungen, beim Publicum fand. Als dem Componisten dann schon im nächsten Jahre das Capellmeisteramt am Hoftheater übertragen wurde, und damit auch seine materielle Lage gesichert war, da durfte man wohl glauben, dass die Zeit der Prüfungen für ihn vorüber sei. Hätte er sich nur bequemen wollen, auf dem jetzt erreichten Entwickelungspunkte stehen zu bleiben, sich als Dichter-Componist, wie schon im „Rienzi" so auch ferner an die Vorbilder der französischen Grossen Oper anzuschliessen, als Dirigent dem von seinen Vorgängern bezeichneten Pfade gewissenhaft zu folgen — so wäre seine Künstlerlaufbahn voraussichtlich in ungetrübter Ruhe verflossen. Von alledem war jedoch nichts der Fall. Schon beim Erscheinen des „Holländer" (Berlin, Januar 1844) fühlten sich die Freunde seiner Kunst, die eine Musik nach Art des „Rienzi" erwartet hatten, in der Mehrzahl unbefriedigt; noch weit stärker und allgemeiner aber war die Enttäuschung, als 1845 der „Tannhäuser" zum ersten mal in Scene ging. Die Wirkung dieser Oper war selbst auf das Dresdener Publicum, ungeachtet der persönlichen Beziehungen Wagner's zu demselben, ein so befremdender, dass der Künstler wieder einmal das Gefühl der Vereinsamung in seiner ganzen Schwere empfinden musste. Aber auch als Dirigent hatte er schon in den ersten Tagen seiner Amtsführung durch rücksichtslose Bekämpfung der mit dem Opernwesen verbundenen Missbräuche bei seinen Vorgesetzten wie bei seinen Untergebenen vielfach Anstoss erregt und sich dabei überzeugen können, dass selbst unter den äusserlich günstigsten Bedingungen, wie sie das Dresdener Hoftheater wohl zu erfüllen im Stande war, an eine, wenn auch nur annähernde Verwirklichung seiner künstlerischen Ideale nicht zu denken sei.

Versetzt man sich in die Lage des Künstlers, dessen Verstimmung zur vollständigen Entmuthigung übergegangen war, nachdem er sogar die Hoffnung hatte aufgeben müssen, seinen inzwischen (1847) vollendeten Lohengrin an die Oeffentlichkeit zu bringen*), so kann man sich kaum wundern, wenn das Sturm- und Drang-

*) Erst 1850 gelangte der Lohengrin zur Aufführung, und zwar in Weimar, auf Veranlassung und unter Leitung von Franz Liszt, welcher dort ein Jahr zuvor die Stelle als Hofcapellmeister angetreten hatte. Wagner selbst sollte noch weitere elf Jahre warten, bis es ihm beschieden war (während seines Aufenthaltes in Wien 1861) sein Werk zum erstenmal zu hören.

jahr 1848 ihn in den Reihen der Missvergnügten fand; bezüglich seiner thätigen Antheilnahme an der Reformbewegung jenes Jahres hielt er sich zwar streng in den Grenzen seines Berufes und beschränkte sich darauf, dem sächsischen Cultusminister einen „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters“ vorzulegen, welcher in der Hauptsache die Umwandlung des Dresdener Hoftheaters in ein Nationaltheater bezweckte, sowie seine Erhaltung aus Staatsmitteln und Ueberweisung an das Ministerium des Cultus, seiner Bestimmung als Volksbildungsanstalt entsprechend.*) Bei seinem warmen und stets rückhaltlos geäusserten Interesse für sociale und politische Fragen im allgemeinen war es jedoch unvermeidlich, dass auch er in die Wirren der Maitage des Jahres 1849 verwickelt wurde und nach eingetretener Reaction mit seinem Namen auf der Liste der Geächteten figurirte. Glücklicherweise wurde ihm das Bedenkliche seiner Lage früh genug klar, um seine Flucht zu ermöglichen; ein ihm nachgesandter, noch im Jahre 1853 erneuerter Steckbrief, welcher die deutschen Behörden auffordert „den Wagner, Richard, einen der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, im Betretungsfalle zu verhaften und an das Königl. Stadtgericht zu Dresden abzuliefern“ musste ihm jeden Zweifel nehmen bezüglich der Gefahren, denen er auf diese Weise entgangen war.

Ueber Paris, wo er den Boden für seine Bestrebungen diesmal nicht weniger ungünstig fand, als bei seinem ersten Aufenthalt, gelangte Wagner nach Zürich, und so zum zweiten mal dem für sein praktisches Kunstschaffen durchaus nöthigen Heimathsboden entrückt, fühlte er jetzt den unabweisbaren Drang, auf theoretischem Wege zur völligen Klärung seiner Ideen zu gelangen, sich selbst so wie den mit ihm Strebenden ausführliche Rechenschaft über Ursachen und Ziele seiner reformatorischen Thätigkeit abzulegen. Hier, fern vom musikalischen Treiben und ohne irgend welche Gelegenheit sich als ausübender Künstler zu bethätigen, begann er eine schriftstellerische Wirksamkeit, welche als Ergänzung seiner musikalisch-dichterischen von kaum geringerer Bedeutung ist als diese letztere. In seiner ersten noch 1849 erschienenen Schrift „Kunst und Revolution“ äussert Wagner seine Unbefriedigtheit mit der modernen Kunstübung,

*) Diese hochbedeutende, damals aber gänzlich erfolglos gebliebene Arbeit findet sich in den gesammelten Schriften von R. Wagner, Band II. S. 307.

deren moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten sei; eine Besserung dieser Verhältnisse hofft er nur von der Rückkehr zu den antiken Kunstzuständen, als deren Wesen er die Freude des Menschen an sich selbst und an der Natur bezeichnet, im Gegensatz zum Christenthum, welches die Unfreude predigt und die Enthaltung aller Selbstthätigkeit empfiehlt, um sich dem Zustande geistiger Bedrücktheit zu entwinden.*) Namentlich das Theater, in welchem sich alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen, soll einer Dienstbarkeit entzogen werden, welcher heutzutage alle Menschen unterworfen sind: der Industrie. „Ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, und zu dem wirklichsten Genusse dieser Freude unsere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben. Die Erziehung, von der Uebung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird schon aus ungestörter Liebe zu dem Kinde, und aus Freude am Gedeihen seiner Schönheit, eine rein künstlerische werden, und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein.“

In einer zweiten grösseren Arbeit „das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) finden wir jene Grundsätze in kunstreformatorischem Sinne weiter ausgeführt. Wagner bezeichnet hier das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk, und den Menschen — im Anschluss an die Lehre Ludwig Feuerbach's, dem auch das Buch gewidmet ist — als seinen eigenen Gott und über der Natur stehend. Diesem Menschen entspricht nur diejenige Kunst, welche als einzig wahre aus der Vereinigung aller unserer Kunstarten hervorgeht. Die Einzelkünste, die bisher um den Vorrang stritten und auseinander strebten, sollen sich in gegenseitiger Liebe und Bescheidenheit einander nähern und je nach Bedürfniss unterordnen, um sich endlich im Drama zum Gesammtkunstwerk, dem Kunstwerk der Zukunft zu vereinen. — Noch bestimmter kennzeichnet Wagner sein Ziel in einer dritten Schrift „Oper und Drama“ (1851). Hier geht er von dem Grundsatz aus, dass die moderne Oper als Kunst-

*) Mit Recht macht Franz Brendel, einer der frühesten Vertheidiger der Wagner'schen Theorien, in seiner „Musik der Gegenwart“ darauf aufmerksam, dass Wagner bei seiner Verkündigung einer grossen „Menschheitsrevolution“ die sociale Seite der christlichen Lehre übersehen hat, durch welche diese Revolution bereits ins Leben gerufen ist.

gattung ein Irrthum ist, da in ihr ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zweck, der wahre Zweck dagegen, das Drama, zum Mittel gemacht wird. Nur durch Einheit der Poesie und der Musik kann das Musikdrama zu unmittelbarer Wirkung gelangen; um aber diese Einheit zu erreichen ist es nöthig, dass jede dieser beiden Künste die mit der Zeit in ihnen ausgebildeten conventionellen Eigenthümlichkeiten opfere: die Wortsprache muss wieder zu den, im Laufe ihrer Entwickelung verloren gegangenen musikalischen Elementen zurückgreifen (vgl. S. 10) und nur solche Stoffe behandeln, die, wie der griechische Mythos und unsere heimische Sage, sich an die sinnliche Anschauung wenden. Die Musik, richtiger die Melodie, als das Wesen derselben, soll nicht um ihrer selbst willen da sein, sondern auf natürlichem Wege aus der ausdrucksvoll vorgetragenen Rede entstehen und mit ihr sowie mit der auf der Bühne dargestellten Handlung unausgesetzt im Zusammenhange bleiben.

In seinen philosophischen Untersuchungen liess sich Wagner anfangs von L. Feuerbach leiten, folgte jedoch später der Lehre Arthur Schopenhauer's, dessen Weltanschauung sich schon in seinen, vor der Bekanntschaft mit Schopenhauer's Philosophie entstandenen Dichtungen theilweise ausgesprochen findet, später aber von ihm völlig aufgenommen und in genialer Weise zur Bestimmung des Wesens seiner Kunst verwerthet wurde. Schopenhauer bezeichnet in seinem 1819 erschienenen, Jahrzehnte lang fast unbeachtet gebliebenen Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" die uns umgebende Welt als eine von uns gebildete Erscheinung (Vorstellung) der er als das Wirkliche den Willen gegenüberstellt, welchen Begriff er jedoch in einem weit über den Sprachgebrauch hinausgehenden Sinne nimmt, indem er darunter nicht nur das bewusste Begehren, sondern auch den unbewussten Trieb, bis herab zu den in der organischen Natur sich bekundenden Kräften versteht. Der Wille im Sinne Schopenhauer's ist das Wesen der Welt und der Kern aller Erscheinung, das Bleibende im fortwährenden Wechsel des Entstehens und Vergehens der Aussendinge, demnach gleichbedeutend mit den Ideen der Platonischen, dem „Ding an sich" der Kantischen Philosophie. Während aber die Ideen nach Plato's Auffassung nur im Begriff gedacht werden können und Kant das Ding an sich für unerkennbar hält, ist uns nach Schopenhauer die Möglichkeit gegeben, das Wesen der Dinge zu erfassen, indem sich die Erkenntniss von ihrer ursprünglichen Dienstbarkeit unter unsern

individuellen Willen losreisst und die Dinge nicht mehr in ihren Beziehungen zu ihm betrachtet, wodurch dann das erkennende Subject aufhört ein blos individuelles zu sein und in fester Contemplation des dargebotenen Objectes (ausser seinem Zusammenhang mit irgend andern) ruht und darin aufgeht.*)

Diese Erkenntnissart nun ist der Ursprung der Kunst, welche die durch reine Contemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und bleibende aller Erscheinungen der Welt wiederholt. Im Kunstwerk erkennen wir das Urbild, von welchem die in die Erscheinung tretenden Einzelndinge nur Abbilder sind. Die Kunst allein ist fähig, uns zeitweilig von der Qual des Lebens zu befreien, welches nach Schopenhauer ein stetes Leiden ist.**)

*) „Wenn man“ sagt Schopenhauer in seinem obengenannten Werke (I. S. 210) „durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren lässt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet, sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstracte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewusstsein einnehmen lässt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewusstsein ausfüllen lässt durch die ruhige Contemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum (seinen Willen) vergisst und nur noch als reines Subject, als klarer Spiegel des Objects bestehen bleibt; so dass es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eins geworden sind, indem das ganze Bewusstsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaassen das Object aus aller Relation zu etwas ausser ihm, das Subject aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee, die ewige Form.“

**) In seiner Ethik bezeichnet Schopenhauer als höchste Aufgabe des Menschen die Aufhebung, nicht des Lebens selbst, sondern des Willens zum Leben durch Askese, und hier berührt sich seine Lehre einerseits mit der Buddhistischen von der Aufhebung des Leidens durch den Austritt aus der bunten Welt des Lebens (Sansara) und den Eingang in die Bewusstlosigkeit (Nirwana), andrerseits mit den asketischen Elementen im Christenthum. Dieselbe Lebensanschauung bildet auch die Grundlage zu Wagner's grossartiger und ergreifender Dichtung „Tristan und Isolde“; nicht nur Schopenhauer's Auffassung der Welt als eine von uns selbst gebildete Erscheinung, sondern auch die Sehnsucht nach einer Flucht aus dem täuschenden Lichte

Das Leben ist nie schön (sagt er a. a. O. II. S. 428) sondern nur die Bilder des Lebens sind es, nämlich im verklärenden Spiegel der Kunst oder der Poesie. Das wesentliche Merkmal der Natur des Künstlers ist seine Fähigkeit, im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehen, in den Einzeldingen die in ihnen sich aussprechenden Ideen zu erkennen. „Was man das Regewerden des Genius, die Stunde der Weihe, den Augenblick der Begeisterung nennt, ist nichts Anderes, als das Freiwerden des Intellects, wenn dieser, seines Dienstes unter dem Willen zeitweilig enthoben, jetzt nicht in Unthätigkeit oder Abspannung versinkt, sondern, auf eine kurze Weile, ganz allein, aus freien Stücken, thätig ist. Dann ist er von der grössten Reinheit und wird zum klaren Spiegel der Welt; denn, von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt, ist er jetzt die in einem Bewusstsein concentrirte Welt als Vorstellung selbst. In solchen Augenblicken wird gleichsam die Seele unsterblicher Werke erzeugt". (a. a. O. II. S. 434).

An diese Lehre knüpft Wagner in seiner Schrift „Beethoven" an (erschienen 1870 zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Meisters) um zu musik-philosophischen Ergebnissen von höchster Wichtigkeit zu gelangen. Schopenhauer hatte bereits der Musik eine von der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zugesprochen und in ihr nicht nur ein Abbild der Idee der Welt, sondern diese Idee selbst zu erkennen geglaubt. Was die Erscheinungen der sichtbaren Welt ausser uns betrifft, so spricht ihr Charakter an sich am deutlichsten zu uns aus den Werken der bildenden Kunst „deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Schein, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. . . . Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Das Bewusstsein, welches einzig im Schauen des

des Tages in die Dämmerung des Unbewusstseins kommt, hier wiederholt zum Ausdruck; so z. B. in den Worten:

> Bricht mein Blick sich wonn'-erblindet,
> erbleicht die Welt mit ihrem Blenden:
> die mir der Tag trügend erhellt
> zu täuschendem Wahn entgegengestellt,
> selbst — dann bin ich die Welt.

Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen:

> Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur!
> Wo fass' ich dich, unendliche Natur?

Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äussere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Object des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subject des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne; keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, dass das Grundwesen der Welt ausser uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schliesst".*)

Der Widerspruch, welchen die zuerst genannten Schriften Wagner's bei ihrem Erscheinen hervorriefen, war ein besonders heftiger, weil ihr Verfasser mit dem bestehenden Opernwesen auch die zum Theil noch lebenden Vertreter desselben angegriffen hatte und man ihm, wie nur zu häufig in derartigen Fällen, persönliche Motive als Ursache seiner Meinungsäusserung zur Last legte. Aber auch da, wo man an der Reinheit seiner künstlerischen Absicht nicht zweifelte, konnte Wagner bei der Schroffheit, mit welcher sich seine Theorie der zeitweilig herrschenden gegenüber stellte, vorläufig nur geringes Verständniss finden. Dies wurde auch nicht anders, als der Künstler den Muth hatte, auf seine Theorien die That folgen zu lassen und in seinem Musikdrama „Tristan und Isolde" (vollendet 1859) den Bruch mit der bisherigen Opernform in vollster Consequenz zu vollziehen; im Gegentheil, die von den Opern seiner Vorgänger und selbst von seinen eigenen, mittlerweile bekannt und beliebt gewordenen Werken „Tannhäuser" und „Lohengrin" durchaus abweichende Wort- und Tonsprache des „Tristan" entfremdete ihm sogar einen Theil derjenigen Kunstfreunde, welche ihm bis dahin gefolgt waren. Ausserdem hielt man sich überzeugt, dass die Schwierigkeiten der Ausführung unüberwindlich seien, nachdem die in Carlsruhe und Wien gemachten Anstrengungen, das Werk zur Aufführung

*) „Beethoven" S. 10. Abgedruckt in den ges. Schriften IX. S. 38.

zu bringen, kein Ergebniss gehabt hatten. Unter diesen Umständen beschloss Wagner im Jahre 1859 noch ein drittes mal an die Empfänglichkeit des pariser Publicums zu appelliren; doch sollte er auch diesmal in seinem Glauben an die, beim Erscheinen Gluck's so unzweideutig hervorgetretene Kunsteinsicht der Franzosen getäuscht werden. Denn obwohl durch eine Reihe glänzender und künstlerisch gelungener Concerte im italienischen Theater (Anfang 1860) mit der neuen Musikrichtung bis zu einem gewissen Grade vertraut gemacht, fühlte sich doch das Publicum bei den im März 1861 folgenden Aufführungen des „Tannhäuser" derart in seinen künstlerischen Gewohnheiten verletzt und äusserte sein Missfallen in so rücksichtsloser Weise — selbst ein so erfahrener Kritiker und dem Fortschritt ergebener Musiker wie Berlioz schloss sich bei dieser Gelegenheit dem fast allgemeinen Verdammungsurtheile an! — dass dem Autor nichts übrig blieb, als seine Partitur nach der dritten Aufführung zurückzuziehen.

Wiederum um eine Hoffnung ärmer verliess Wagner Paris und wandte sich, da inzwischen der seit 1849 auf ihm ruhende Bann gehoben war, nach Deutschland, wo die Zahl der Freunde seiner Kunst von Jahr zu Jahr zugenommen und sich die Theilnahme für ihn in Folge der pariser Ereignisse noch gesteigert hatte. Eine bleibende Stätte seines Wirkens zu finden, konnte ihm freilich auch jetzt noch nicht gelingen. Da trat der für seine Künstlerlaufbahn verhängnissvolle Zeitpunkt der Thronbesteigung Ludwig's II. von Bayern ein. Dieser Fürst, schon seit dem Knabenalter von Liebe und Vertrauen zu Wagner's Kunst beseelt, zögerte keinen Augenblick, den Meister zu sich nach München zu berufen (1864) und ihm die reichen musikalischen Mittel, welche seine Residenz bot, zur unbeschränkten Verfügung zu stellen. Wagner gehorchte dem Rufe und die nächsten Folgen seiner Uebersiedlung waren die Errichtung einer Musikschule nach seinem Plane*) sowie die Aufführung von „Tristan und Isolde" (1865) unter Mitwirkung des Schnorr'schen Ehepaares in den Titelrollen und unter Leitung Hans von Bülow's, wobei es sich erwies, dass das früher als unausführbar bezeichnete Werk bei voller Hingabe seitens der dabei betheiligten Künstler seine Wirkung nicht verfehle.

Hiermit sind wir zu der dritten Lebensperiode des Meisters

*) Die Einzelheiten desselben enthält Wagner's „Bericht an S. M. den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" (ges. Schriften VIII. S. 159.)

gelangt — wenn nämlich die zweite von dem Erscheinen seines „Rienzi“ datirt werden muss — und haben demnach die Grenze erreicht, welche dieser kurzen Darstellung am Eingang derselben gezogen wurde. Die nun folgenden Hauptmomente seiner Laufbahn sind von den Kunstfreunden auch der jüngsten Generation gleichsam persönlich miterlebt und bedürfen kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Wie Wagner auch in München seinen Thätigkeitsdrang derart gehemmt sah, dass er schon Ende 1865 die Stadt wieder verlassen musste; wie er dann in der ländlichen Einsamkeit seiner Villa Tribschen bei Luzern seine „Meistersinger von Nürnberg“ vollendete*) und mit der ersten Aufführung dieses Werkes in München 1868 trotz aller dort wirkenden Gegenströmungen, einen Triumph erlebte, der alle seine früheren Erfolge in Schatten stellte; wie er endlich im Anfang unseres Jahrzehnts den Gedanken der Bayreuther Festspiele erfasste, und ungeachtet der Kühnheit dieses Planes so warme Theilnahme dafür fand, dass schon 1872 (am 22. Mai, dem neunundfünfzigsten Geburtstag des Künstlers) der Grundstein des zu diesem Zwecke zu errichtenden Theaters gelegt werden konnte — alles dies lebt noch frisch im Gedächtniss der Zeitgenossen. Ebenso das bedeutungsvollste Ereigniss in Wagner's Leben, das von den Zweiflern noch bis zum letzten Tage für unmöglich gehaltene Zustandekommen der Festspiele in Bayreuth (1876) und die zu ihrer Eröffnung bestimmte Darstellung der Nibelungen-Trilogie.

Giebt es überhaupt eine Entschädigung für die Leiden und Täuschungen, welche dem seiner Zeit vorauseilenden Künstler niemals erspart bleiben, so sollte sie Richard Wagner an diesen denkwürdigen Tagen in ungewöhnlich reichem Maasse zu theil werden; denn hier konnte er zur Gewissheit gelangen, dass die deutsche Nation, wenn sie auch begreiflicherweise in Bayreuth nur durch einen kleinen Bruchtheil vertreten war, sich ihm vertrauensvoll anschliesse und seine Bemühungen um die deutsche Kunst zu würdigen gelernt habe. Und mancher von den Festgästen, sofern er sich nicht durch die bei der Neuheit des Unternehmens unvermeidlichen äusseren Mängel den Empfänglichkeitssinn trüben liess, sondern sich der weihevollen Stimmung, wie sie die Abgeschiedenheit des Ortes und das Zusammentreffen

*) Der Entstehungszeit nach finden die „Meistersinger“ ihren Platz zwischen „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, denn die Dichtung wurde von Wagner bereits 1845 während eines Aufenthaltes in Marienbad skizzirt.

Tausender von Gleichgesinnten mit sich brachten, unbefangen hingab — mancher von ihnen wird während jener Tage die, fast ein Jahrhundert zuvor (im Hinblick auf Gluck) ausgesprochenen prophetischen Worte Herder's in ihrer vollen Bedeutung empfunden haben: der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der den Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst d i e n e, stieg er hinab und liess den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor, dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind.



Anhang.

Beilage I.

Tabelle

zur Einprägung einiger musikhistorisch wichtiger Jahreszahlen.

So wenig es von dem Leser zu erwarten ist, dass er die im Verlauf dieser kurzen Darstellung, geschweige die in ausführlichen Werken über Musikgeschichte vorkommenden Jahreszahlen dem Gedächtniss einpräge, so muss doch das Festhalten einiger weniger Daten, um welche herum sich dann die übrigen Thatsachen gruppiren, als unerlässliche Bedingung des erfolgreichen Studiums bezeichnet werden. Um dies zu erleichtern, habe ich (zunächst für meine Zuhörer in der berliner Neuen Akademie der Tonkunst) auf nachfolgender Tabelle den Jahreszahlen aus der Musikgeschichte gewisse aus der allgemeinen Geschichte wohlbekannte Zahlen gegenüber gestellt, bei deren Auswahl übrigens nicht die gegenseitigen Beziehungen, sondern lediglich der mnemotechnische Zweck bestimmend war, wenn auch, der Tendenz des Buches entsprechend, jene Beziehungen zwischen der musikalischen und der weltgeschichtlichen Entwickelung nach Möglichkeit berücksichtigt worden sind.

Das Alterthum und das Mittelalter.

753.	**Gründung Rom's** durch Romulus und Remus.	776.	Anfang der **olympischen Festspiele** und der Olympiaden-Zeitrechnung.
600.	**Solon,** Gesetzgeber Athens, ein Gegner der dramatischen Darstellungen.	600.	**Thespis** vermittelt den Uebergang von der Dionysos-Feier zur Tragödie.
490.	Sieg der Griechen über die Perser bei **Marathon.**	472.	Die **attische Tragödie** erreicht mit **Aischylos** ihren Höhepunkt. Aufführung der „Perser". Trennung des Dichterberufs von dem des Musikers bei **Euripides.**
429.	Tod des **Perikles.**		
404.	Ende des **peloponnesischen Krieges;** Uebergang der Hegemonie in Griechenland von Athen an Sparta.	405.	Blüthe der **attischen Komödie.** Aufführung der „Frösche" von **Aristophanes.** Ausbildung der **sophistischen Philosophie.** Ausbildung der **Redekunst. Demosthenes** † 322. **Aristoteles** † 322. Sein Schüler, der Musik-Theoretiker **Aristoxenos.**
338.	**Schlacht bei Chäronea.** Untergang der griechischen Freiheit.		
336.	Thronbesteigung **Alexander's d. Gr.**		
	n. Chr.		
68.	Tod des Kaisers **Nero.**	67.	**Kunstreisen Nero's** in Italien und Griechenland.
333.	**Constantin d. Gr.** erhebt das Christenthum zur Staatsreligion.	314.	**Papst Sylvester** stiftet zu Rom die erste Singschule.
		367.	Das **Concil von Laodicea** verbietet den Gemeindegesang.
375.	Beginn der **Völkerwanderung.**	386.	Der Bischof **Ambrosius** führt den nach ihm benannten Gesang in der Mailänder Kirche ein.
526.	**Theodorich d. Gr.** † König des Ostgothenreiches in Italien.	524.	**Boëtius** † Der letze Philosoph und Musiktheoretiker des Alterthums am Hofe Theodorichs.
622.	Gründung des Islam's durch **Muhamed.**	604.	Papst **Gregor d. Gr.** † Schöpfer des Gregorianischen Gesanges.
814.	**Karl d. Gr.** †.	840—930	**Hucbald.** Erste Versuche einer mehrstimmigen Musik (**Organum** oder **Diaphonie**).
1077.	**Kaiser Heinrich IV.** thut zu **Canossa** Busse vor dem Papst **Gregor VII.**	1024.	Papst Johann IX. **Guido von Arezzo's** Gesanglehrmethode und Verbesserung der Notenschrift.

1270. Ende der **Kreuzzüge.**	1200. **Franco von Cöln,** der älteste Schriftsteller über die Mensuralmusik.
1305—1377. Aufenthalt der Päpste in **Avignon.**	1380. Der Niederländer **Wilhelm Dufay** Mitglied der päpstlichen Sängercapelle zu Rom.
1453. Eroberung von **Constantinopel** durch die **Türken.**	1476. Der Niederländer **Tinctoris** veröffentlicht das erste musikalische Lexicon: „Terminorum musicae diffinitorium".
1492. Entdeckung von Amerika durch **Columbus.**	1490. **Adrian Willaert,** Begründer der venetianischen Schule, zu Brügge geboren.
1517. **Martin Luther** schlägt 95 Thesen wider den Ablasshandel an die Schlosskirche in Wittenberg.	1521. **Josquin des Près** † Der niederländische Contrapunkt auf der Höhe seiner Entwickelung.
1563. Ende des **Tridentiner Concils.**	1565. Aufführung der drei 6-stimmigen, Philipp II. gewidmeten Messen **Palestrina's** unter denen die **„Missa Papae Marcelli."**
1572. Die **Bartholomäusnacht** oder Pariser Bluthochzeit.	1570. **Orlandus Lassus,** Capellmeister in München, vollendet seine **Busspsalmen.**
1600. Vermählung **Heinrich's IV.** von Frankreich mit Maria von Medici in Florenz.	1600. Erste Aufführung des Musik-Drama **Euridice** von Rinuccini, Musik von Peri, sowie des geistlichen Musik-Drama **La rappresentazione di anima e di corpo** von Cavaliere.

Die Neuzeit.

1618—1648. **Der dreissigjährige Krieg.**	1627. **Das erste Erscheinen der Oper in Deutschland.** (Aufführung der **„Dafne"** von Rinuccini, bearbeitet von Opitz mit Musik von Schütz in **Torgau.**)
	1637. Gründung des ersten **öffentlichen Operntheaters,** des **Teatro Cassiano** in Venedig.
1675. **Schlacht bei Fehrbellin.** Der grosse Kurfürst schlägt die mit Frankreich verbündeten Schweden.	1672. **Lully** gewinnt die Alleinherrschaft über das Opernwesen in Frankreich.

1685. **Aufhebung des Edictes von Nantes.** 700,000 Hugenotten finden in Deutschland eine Zuflucht.	1685. **Bach** und **Händel** geboren.
1701. **Preussen** unter Friedrich I. zum **Königreich** erhoben.	1703. **Händel** beginnt seine Wirksamkeit an der **Oper** zu **Hamburg.**
1725. **Peter d. Gr.** † Russland unter die europäischen Grossmächte aufgenommen.	1725. **Alessandro Scarlatti** † Die von ihm begründete **neapolitanische Schule** gelangt in ganz Europa zur Herrschaft.
	1729. Erste Aufführung von **Bach's Matthäus-Passion** zu Leipzig.
1740. **Thronbesteigung Friedrich's d. Gr.**	1740. **Händel** beschliesst seine Thätigkeit als Operncomponist und widmet sich ganz dem **Oratorium.**
1756. **Anfang des siebenjährigen Krieges.**	1756. **Mozart** geboren.
1774. Thronbesteigung **Ludwig's XVI.** von Frankreich.	1774. Erste Aufführung von **Gluck's Iphigenia in Aulis** zu Paris.
1793. Hinrichtung **Ludwig's XVI.**	1795. Gründung des Pariser **„Conservatoire de musique et de déclamation.“**
1805. Schlacht bei **Austerlitz. Napoleon I.** in Wien.	1805. Erste Aufführung von **Beethoven's Fidelio** zu Wien.
1809. Schlacht bei **Wagram. Napoleon I.** in Schönbrunn.	1809. **Joseph Haydn** † zu Wien.
1813. **Völkerschlacht bei Leipzig.**	1813. **Richard Wagner** geboren. Erste Aufführung von **Rossini's Tancred** zu Venedig.
1821. **Tod Napoleon's I.** auf St. Helena.	1821. Erste Aufführung von **Weber's Freischütz** zu Berlin.

Beilage II.

Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke.

Unter diesem Titel hat Robert Eitner eine Arbeit veröffentlicht (Berlin, Trautwein 1871) die allen Freunden der Musikgeschichte willkommen sein wird, welche auf praktischem Wege in den Geist der älteren Tonkunst einzudringen wünschen und nicht Gelegenheit haben, zu den Quellen hinabzusteigen. Für die Leser meines Buches finden sich hier aus dem von Eitner gesammelten reichen Vorrath diejenigen Ausgaben zusammengestellt, welche mir zum Beginn dieses Studiums und als Ergänzung meiner „Vorlesungen“ besonders geeignet erschienen, so wie auch einige dort nicht aufgenommene Publicationen:

1. Altgriechische Musik.

Friedrich Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Berlin 1840. (Drei Melodien mit Clavierbegleitung). — **C. F. Weitzmann,** Geschichte der griechischen Musik. Berlin 1855. (sämmtliche noch vorhandene Proben altgriechischer Melodien und vierzig neugriechische Volksmelodien.)

2. Die Musik der ersten christlichen Zeiten.

Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen age.* Paris 1852. (Gesänge aus dem 9. bis 14. Jahrhundert, Facsimile und Uebertragung in moderne Notation, u. a. zwei Oden des Boëtius.) — **Schubiger,** die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert. Einsiedeln und New-York 1858. (Acht Tafeln Facsimile und einstimmige Gesänge von Notker Balbulus, Ekkehard I. u. a.).

3. Die Anfänge der mehrstimmigen Musik.

Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig 1846, nebst Beilagen: Die ältesten Monumente eines figurirten Contrapunkts. (Adam de la Hale, Guillaume de Machault u. a.). — **Ambròs,** Geschichte der Musik. Leipzig, Leuckart 1864. Band II. S. 309 ff.). — **Heinrich Bellermann,** Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin 1858, sowie dessen Contrapunkt, 2te Auflage, Berlin 1877.

4. Die Musik der Minnesänger und der Meistersinger. Das Volkslied.

Friedr. Heinr. von der Hagen, Minnesänger. Deutsche Liederdichter des 12. 13. und 14. Jahrhunderts, mit zahlreichen alten Melodien in Original-Notation in Bd. IV. S. 766—932. — **De Laborde,** *Essai sur la musique* (ohne Nennung des Autors) Paris 1758. Enthält Band II. S. 235 die Gesänge des Troubadours *Châtelain de Coucy* und Band IV. (Anhang) eine Anzahl altfranzösischer mehrstimmiger Chansons. — **Forkel,** Geschichte der Musik. II. S. 757—772. — **Ambros,** Geschichte der Musik. II. S. 248—265. **F. W. Arnold,** Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit gesammelt und mit Clavierbegleitung versehen. Sieben Hefte à M. 3. Elberfeld bei F. W. Arnold. — **Robert Franz,** sechs altdeutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Beilage zu „Robert Franz“ von August Saran. Leipzig, Leuckart. — **August Saran,** 30 altdeutsche Volksmelodien (aus Franz M. Böhme's altdeutschem Liederbuch) für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis Mark 5. — **C. F. Becker,** Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Zweite Auflage 1853. — **Aug. Reissmann,** Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. und 18. Jahrhundert. Cassel 1861. — **Wilh. Tappert,** deutsche Lieder aus dem 15. 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, C. A. Challier & Co. Enthaltend Lieder aus dem sog. Lochheimer Liederbuche, den Sammlungen von Joh. Ott und G. Forster (Nürnberg) etc. — **Adam de la Hale** *Le jeu de Robin et de Marion*, Paris, Firmin Didot (auf Veranlassung der *Société des Bibliophiles* in 30 Exemplaren gedruckt). — **W. Tappert,** zwei Lieder aus Robin und Marion mit Clavierbegleitung. Berlin, Challier & Co. Mark 1. — **Eduard Kremser,** sechs altniederländische Volkslieder aus der Sammlung des Adrianus Valerius vom Jahre 1626, für Tenor und Bariton-Solo, Männerchor mit Orchester oder Pianoforte. Leipzig, Leuckart. Partitur M. 10, 00. Clavierauszug M. 2. 40. — **J. B. Wekerlin,** *Echos du temps passé.* Sammlung weltlicher Gesänge und Volkslieder meist französischen Ursprungs mit Clavierbegleitung, drei Bände. Paris, G. Flaxland (Durand, Schönewerk & Co.). Enthält Melodien der Troubadours, zwei Gesänge aus „Robin und Marion“, Arien und Chansons von Lully, Rameau, Campra, Rousseau, sowie Tanz- und Trinklieder nebst historischen Notizen.

5. Das Zeitalter der Niederländer.

Franz Commer, *Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI.* Zwölf Bände. Berlin, Trautwein. Enthält mehrstimmige Gesänge von Josquin des Près, Willaert, Orlandus Lassus etc. in Partitur. — **Kiesewetter,** Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, nebst Beilage (mehrstimmige Gesänge von Dufay, Ockenheim etc.). — **Forkel,** Geschichte der Musik, enthält u. a. Band II. S. 542 Josquin des Près' fünfstimmige *Déploration de Jehan Okenheim.* — **Ambros,** Gesch. d. Musik. Bd. II. (Musikbeilagen: Dufay, Dunstable u. a.).

6. Geistliche Musik des 16.—18. Jahrhunderts.

Gustav Bock, *Musica sacra,* vierzehn Bände. Gesänge älterer Meister, grösstentheils aus den Programmen des berliner Domchors. Berlin, Bote & Bock. Partitur und Stimmen. (Mit Werken von Palestrina, Vittoria, Morales, Allegri; A. Scarlatti, Leo, Durante, Jomelli; Lotti, Caldara, Marcello; Orlando Lasso, Hans Leo Hasler, Eccard, Prätorius, Heinrich Schütz u. a.). — **Eccard,** geistliche fünfstimmige Lieder, nach den Königsberger Originalausgaben von 1597, herausgegeben von G. W. Teschner, Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Theile. — **Eccard** und **Stobäus,** preussische Festlieder auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 und 8 Stimmen, herausgegeben von demselben. Ebenda. 2 Theile à M. 10. 50 und M. 13, 50. — **Denkmäler der Tonkunst.** Bergedorf bei Hamburg 1879. Vier Bände. Subscriptionspreis M. 12. Band I. Vierstimmige Motetten von Palestrina, herausgegeben von H. Bellermann. Band II. Vier Oratorien von Carissimi, herausgegeben von F. Chrysander. — **Heinrich Schütz,** Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi. Aus dessen „Vier Passionen“ zusammengestellt und herausgegeben von Carl Riedel. Leipzig, E. W. Fritzsch. Partitur M. 5,00. Stimmen à M. 1. 50. — **Bernh. Kothe,** *Musica sacra.* Sammlung von Hymnen und Motetten für Männerstimmen, der Mehrzahl nach den älteren Classikern entnommen. Leipzig, Leuckart. — **Franz Commer,** *Cantica sacra.* Sammlung geistlicher Arien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert für eine Sopranstimme mit Clavierbegleitung. Berlin, T. Trautwein à M. —. 40. bis M. 1. — **Winterfeld,** der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Drei Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Die Musikbeilagen, 505 Tonsätze in Partitur (auch besonders erschienen) enthalten u. a. eine Anzahl von Arien und Duetten aus den geistlichen Werken von Reinhard Keiser. — **Jomelli,** *Miserere.* Partitur mit Porträt des Componisten und einer historischen Notiz von Domenico Bertini. — **Marcello,** *Miserere* (Desgl.). — **Pergolese,** *Stabat mater.* (Desgl. mit Notiz von Casamorata) Florenz, G. G. Guidi (à fr. 10).

7. Opernmusik. a. Italienische Oper.

Jacopo Peri, Euridice, Partitur mit beziffertem Bass. Florenz, G. G. Guidi. Pr. Fr. 4. — **F. A. Gevaert,** *Les Gloires de l'Italie.* Gesänge für eine und zwei Stimmen mit Clavierbegleitung aus Opern von Peri,

Monteverde, Cavalli, A. Scarlatti, Leo, Jomelli, Pergolese, Hasse, Sarti, Paisiello, sowie aus den *Nuove musiche* von Caccini und den weltlichen Cantaten von Carissimi. Paris, Heugel & Co. Zwei Bände je 30 Nummern enthaltend à Fr. 25.

b. Französische Oper.

Lully, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-Ballet.* Vollständiger Clavierauszug von J. B. Wekerlin, mit dem Porträt des Componisten und einer Vorrede. Paris, Durand, Schoenewerk & Co. Preis Fr. 7. — **François Delsarte,** *Archives du chant.* Paris, im Selbstverlag des Verfassers. Enthält unter der Rubrik *Chefs-d'oeuvre lyriques des 16. 17. et 18. siècles* Gesänge aus den Opern des Lully, Rameau, Duni, Philidor, Monsigny, Grétry.

c. Deutsche Oper.

Lindner, die erste stehende deutsche Oper. Berlin, Schlesinger 1855. Band II. Neun Compositionen aus den Opern von Reinhard Keiser im Clavierauszug. — **J. A. Hiller,** „Der Krieg" komische Oper in drei Acten (1773) und „Die Liebe auf dem Lande" (desgl. 1770) Clavierauszug à M. 4. 50. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — **A. Reissmann,** allgemeine Geschichte der Musik. München 1863. Mit Beispielen aus den Opern von R. Keiser, Graun, Hasse, Händel u. a.

8. Englische Vocalmusik.

Musical antiquarian society. Die von dieser Gesellschaft veröffentlichten mehrstimmigen geistlichen und Madrigal-Compositionen von W. Bird, Dowland, Gibbons, Morley u. a. sind nur antiquarisch zu haben. — Die **Purcell-Society** hat eine neue Ausgabe der Compositionen dieses Meisters mit dessen *Yorkshire Feast-Song* begonnen (im Clavierauszug von Cummings erschienen in London) denen die dramatischen Werke folgen werden (Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Preis des Jahrgangs M. 21). — **W. Chappell,** *The Ballad Literature and popular Music of the olden time.* Eine Sammlung englischer Volksgesänge, harmonisirt von G. A. Macfarren. Zwei Bände. — **Sir John Hawkins,** *A general history of the science and practice of music.* Zwei Bände, neu aufgelegt von Novello, Ewer & Co. in London, enthält zahlreiche Notenbeispiele, besonders älterer englischer Vocalcomponisten. — **J. Maier,** Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor mit deutschem Text. Drei Hefte. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

9. Instrumentalmusik. a. Für die Orgel.

Franz Commer, Sammlung von Orgelcompositionen des 16.—18. Jahrhunderts (6 Hefte, Leipzig, F. E. C. Leuckart), enthält Stücke von Frescobaldi, Caldara u. a. — **Gustav Bock,** *Musica sacra.* Band I. mit Compositionen von Claudio Merulo, Frescobaldi, Froberger u. a., herausgegeben von Franz Commer.

b. Für das Clavier.

Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vierzig Nummern, darunter Compositionen von Kuhnau, Froberger, Mattheson, Rameau, Couperin, Padre Martini, den drei Söhnen Seb. Bach's etc. — **Clavierstücke** aus den Concertprogrammen von Frau Szarvady geb. Clauss. Leipzig, B. Senff. Drei Hefte à M. 3. — **Weitzmann,** Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. Stuttgart 1863 (erscheint demnächst in 2. Auflage). Mit einer Musikbeilage enthaltend Compositionen von Cl. Merulo, Frescobaldi, Pasquini, Durante, D. Scarlatti, Bird, Gibbons, Purcell, Couperin, Froberger u. a. — **Rimbault,** *The Pianoforte, its origin, progress and construction* etc. London, Robert Cocks. Mit zahlreichen Beispielen älterer Claviermusik. — **Les bonnes traditions du pianiste,** 3 Bände, Paris, Flaxland. — **Denkmäler der Tonkunst.** Bergedorf bei Hamburg. Band IV enthält Couperin's Clavierstücke, herausgegeben von J. Brahms. — **C. Ph. Em. Bach,** fünf Sammlungen von Claviercompositionen mit einer Vorrede von E. F. Baumgart. Leipzig, Leuckart. — **Old English Composers for the Virginal and Harpsichord.** Compositionen von Bird, John Bull, Gibbons, Purcell etc., herausgegeben von E. Pauer, mit biographischen Notizen von W. A. Barrett. London, Augener & Co. — **50 Harpsichord Lessons by Domenico Scarlatti,** bearbeitet von E. Pauer. Ebenda. — **C. F. Becker,** Op. 32. Die Hausmusik in England etc. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

c. Für die Violine.

David, die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Clavier bearbeitet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Hefte à M. 4. 50 bis M. 5. Compositionen von Corelli, Tartini, Vivaldi u. a. — **Alard,** die classischen Meister des Violinspiels. 30 Nummern à M. 2 bis M. 3. Mainz, Schott. — **Deldevez,** *Les violonistes célèbres depuis Corelli jusqu'à Viotti.* Paris, Richault. 26 Nummern. Preis Fr. 25 (beide Sammlungen mit Clavierbegleitung). — **Denkmäler der Tonkunst.** Bergedorf bei Hamburg. Band III. Corelli, *Sonate da chiesa a tre, due Violini e Violone o Arcileuto, col Basso per l'organo.* Herausgegeben von J. Joachim. — **Witting,** Die Kunst des Violinspiels. Acht Bände à M. 1. 25 bis M. 2. 50. Wolfenbüttel, Holle.



Register.

Richard Wagner und die Musik der Zukunft.

von

Franz Hüffer.

Elegant geheftet. 3 M.

Inhalt: **Das Drama:** Richard Wagner. — **Das Lied:** Franz Schubert. — Robert Schumann. — Robert Franz und Franz Liszt.

Anhang I. Bericht über die Festlichkeiten zu Bayreuth bei Gelegenheit der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters 1872. — Anhang II. Briefe von Robert Schumann aus den Jahren 1835 bis 1844 an Anton von Zuccalmáglio. — Anhang III. Englische Uebertragungen deutscher Gedichte.

„Der Zweck des Hüffer'schen Buches ist ein viel allgemeinerer als sein Titel anzudeuten scheint und indem es den Leser in die Musik der Zukunft einführt, gewährt es ihm gleichzeitig einen lichtvollen Einblick in die Musik der Vergangenheit, im Besonderen derjenigen Epochen, welche hinsichts ihrer charakteristischen Merkmale mit der von Richard Wagner eingeschlagenen Richtung zusammentreffen. Demgemäss behandelt der Autor in zwei Hauptabschnitten erst das Drama, dann das Lied und weist nach, dass wir das unterscheidende Merkmal der Musiker der alten und modernen Schule in ihrer verschiedenartigen Stellung zur Literatur im Allgemeinen zu erkennen haben. Zur besseren Begründung dieser Ansicht führt er den Leser auch auf das literarische Gebiet. War es zunächst die dramatische Musik, welche durch die veränderte Stellung ihrer Vertreter zur Literatur beeinflusst wurde, so zeigt sich doch die lyrische Musik bei genauerer Betrachtung dieser Geistesströmung in kaum geringerem Grade unterworfen. Darüber belehrt uns der zweite Hauptabschnitt: „Das Lied", und die hier gebotene eingehende Charakteristik derjenigen Meister, welche für dessen Ausbildung in erster Reihe gekämpft haben: Schubert, Schumann, endlich Robert Franz und Liszt, deren Werke der musikalischen Lyrik „zu dem Siege des reinen dichterischen Impulses verhalfen, dessen Vollendung wir in dem Musikdrama Richard Wagner's erkannt haben." (Neue Berliner Musikzeitung. 1879. Nr. 18.)

Ludwig van Beethoven.

Ein musikalisches Charakterbild

von

G. Mensch.

Neue billige Ausgabe mit dem Portrait Beethoven's.

Elegant gebunden 2 M.

In einfach edler Sprache, entwirft der Verfasser ein Bild des Lebens, Strebens und Wirkens seines Helden. Durchleuchtet von feuriger Begeisterung zeichnet er uns Beethoven als Menschen und Künstler in so ansprechender und ergreifender Weise, dass wir alles mit zu erleben meinen und dem Meister so nahe treten, als ob wir ihm persönlich begegnet wären. Eingehende, prägnante Analysen der bekanntesten und hervorragendsten Werke suchen auch den Laien in das Verständniss der Beethoven'schen Composition einzuführen. Das nach den verlässlichsten Quellen gearbeitete Buch — die „Signale" nennen es die beste unter allen in populärer Form erschienenen Schriften über Beethoven — ist mit einem höchst nützlichen chronologischen Verzeichnisse der Werke Beethoven's und einem Register dazu versehen.





